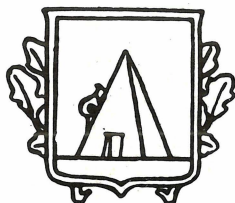


CLEMENTE REBORA NELLA CULTURA ITALIANA ED EUROPEA

a cura di
Giuseppe Beschin
Gualtiero De Santi
Enrico Grandesso



ACCADEMIA
ROVERETANA
DEGLI AGIATI
DI SCIENZE
LETTERE ED ARTI

Editori Riuniti

La figura e l'opera di Clemente Rebora (1885-1957) sono da alcuni anni vigorosamente emerse nel dibattito critico sulla poesia e la parola poetica del Novecento, fino a costituire uno dei casi più rilevanti di "riscoperta" di una esperienza creativa sui cui snodi si possono ridisegnare le linee critiche della poesia del nostro secolo. Gli scritti che compongono questo volume, frutto del fondamentale convegno di Rovereto, inquadrano in maniera ampia e articolata il poeta e la sua opera. Unite per confronto o per contrasto, si intrecciano analisi e dissertazioni sulla lingua e sul disegno poematrico, sull'esperienza della guerra e sulla ricerca delle filosofie orientali, sul pensare poetico e la dimensione del silenzio e del segreto, fino alla scelta cristiana e sacerdotale compiuta in età matura ed il ritorno, negli ultimi anni, alla poesia. Il terreno di analisi si espande qui decisamente alla dimensione del maggiore Novecento europeo, dai poeti e intellettuali degli anni Dieci agli autori russi tradotti da Rebora, attraverso i grandi maestri dell'Ottocento e la lezione di Dante. L'autore dei *Frammenti lirici* viene dunque inserito tra i maggiori interpreti del nostro tempo: testimone inquieto e controcorrente, in una ricerca tormentata ma fermamente coerente che l'ha portato a "sbocciare non visto", umile e preziosissimo maestro di stile e di autenticità.

Accademia



ACCADEMIA ROVERETANA DEGLI AGIATI
DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea

Atti del convegno
Rovereto, 3-5 ottobre 1991

*A cura di Giuseppe Beschin
Gualtiero De Santi e Enrico Grandesso*

Fernando Bandini
Giorgio Bárberi Squarotti
Giuseppe Beschin
Carlo Bo
Brian Cainen
Carlo Carena
Roberto Cicala
Massimo Corsinovi
Mario Cossali
Maura Del Serra
Gualtiero De Santi
Giuseppe Ghini
Enrico Grandesso
Franco Lanza
Sergio Leone
Renata Lollo
Oreste Macrí
Donatella Marchi
Margherita Marchione
Sadi Marhaba
Umberto Muratore
Giuseppe Nava
Giovanni Raboni
Silvio Ramat
Gianni Scalia
Gregorio Scalise
Alfeo Valle
Donato Valli
Danilo Vettori
Brenda Wallace

Editori Riuniti

I edizione: novembre 1993
© Copyright Editori Riuniti
Piazza Vittorio Emanuele II, 47 - 00185 Roma
Grafica Luciano Vagaggini
CL 63-3807-0
ISBN 88-359-3807-4

Il volume è stato pubblicato con il contributo dell'Accademia Roveretana degli Agiati,
del Comune di Rovereto, del Dipartimento di Scienze filologiche e storiche
dell'Università di Trento.

Indice

IX	Danilo Vettori, Prefazione
XI	Avvertenza

Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea

3	Carlo Bo, Introduzione
7	Oreste Macrí, La poesia di Clemente Rebora. («Dall'immagine tesa»: i segni dell'appello)
47	Giuseppe Nava, La lingua di Rebora
59	Fernando Bandini, Frammento e disegno poematico in Clemente Rebora
69	Renata Lollo, Biografia interiore e interiorità della parola in Clemente Rebora (con un autografo inedito)
107	Gianni Scalia, Il pensare poetico di Clemente Rebora
115	Giovanni Raboni, Rebora e il Novecento
119	Franco Lanza, Rebora e D'Annunzio
135	Margherita Marchione, Rapporti tra Clemente Rebora e Giuseppe Prezzolini
143	Silvio Ramat, La poesia di Rebora nel giudizio dei suoi primi lettori
165	Mario Cossali, Clemente Rebora e la guerra: un'esperienza umana e poetica
173	Donatella Marchi, «Canti anonimi»: piano/forte
187	Sadi Marhaba, La figura della «mamma» nella poesia di Clemente Rebora. Note psicologiche e anti-psicologistiche

VIII Indice

- 195 Giorgio Bárberi Squarotti, La città e la guerra
219 Giuseppe Beschin, Il significato dell'amore in Antonio Rosmini
 e Clemente Rebora
267 Donato Valli, Rebora e la poesia religiosa del Novecento
283 Gualtiero De Santi, L'espressionismo reboriano all'indice della
 letteratura europea
297 Enrico Grandesso, Nel foco che li affina: Clemente Rebora e
 T.S. Eliot
317 Brian Cainen, Gerard Manley Hopkins e Clemente Rebora.
 Poesia e religione
325 Sergio Leone, Note sulla traduzione reboriana del «Cappotto» di
 Gogol'
341 Giuseppe Ghini, Rebora e Andreev
359 Maura Del Serra, L'anello di Saturno: l'Oriente dell'anima nel
 Rebora degli anni Venti
369 Brenda Wallace, Il modello mistico del «Curriculum vitae»
395 Alfeo Valle, L'esperienza religiosa e poetica di Rebora nel
 «periodo roveretano»
409 Umberto Muratore, La vocazione rosminiana di Clemente
 Rebora
423 Roberto Cicala, Dante modello per Rebora. Fortuna critica e
 postille inedite alla «Divina Commedia»
443 Massimo Corsinovi, Il simbolismo dell'ape nella poesia di
 Clemente Maria Rebora
453 Gregorio Scalise, Verso il confine del poeta: Clemente Rebora
465 Carlo Carena, Conclusione

471 Indice dei nomi

Prefazione

Il nostro Archivio accademico a tutt'oggi, purtroppo, non offre documentazione utile a chiarire i rapporti tra il «socio» Clemente Rebora e la nostra Istituzione, alla quale egli fu ammesso nell'anno 1954.

In città, in quegli anni, egli era già conosciuto per santità di vita e per altezza di ingegno: requisiti che di certo solleccitarono, nei responsabili accademici del tempo, una unanime proposta di aggregazione.

Credo che la nomina a socio accademico gli abbia fatto piacere: così il poeta rispondeva il 28 aprile 1954, da Villa Grazia di Giogoli, presso Firenze, al Presidente dell'Accademia che gli aveva comunicato la sua aggregazione: «Apprezzo il privilegio di appartenere al corpo che Antonio Rosmini ha così altamente onorato». In tal modo egli veniva a far parte di una Istituzione, che aveva ed ha ancora oggi come «Presidente perpetuo» il «suo» Antonio Rosmini e che del filosofo roveretano era sempre stata tenace baluardo di difesa e centro di diffusione e di promozione.

L'Accademia Roveretana degli Agiati ha accolto con viva soddisfazione l'iniziativa dell'Università di Urbino e del Comune di Rovereto, in collaborazione con l'Università di Trento, intesa a rivisitare in un Convegno internazionale la figura umana e poetica di Clemente Rebora e, nei limiti delle sue attuali possibilità operative, ha voluto collaborare alla realizzazione del Convegno stesso impegnandosi, tra l'altro, a pubblicarne gli Atti.

Sento il dovere di ringraziare Attilio Bertolucci, Carlo Bo, Fran-

co Fortini, Mario Luzi, Paolo Volponi e Andrea Zanzotto per aver aderito al Comitato d'onore del Convegno; con essi Gualtiero De Santi ed Enrico Grandesso che, con il contributo di Giuseppe Beschin, sono stati i veri artefici dell'iniziativa, e a cui sento il dovere di esprimere il plauso piú vivo per aver saputo organizzare un Convegno di altissimo livello e di grande significato storico-critico.

Danilo Vettori
Presidente dell'Accademia Roveretana degli Agiati

Avvertenza

Tutte le citazioni da poesie e prose liriche di Rebora, dove non diversamente indicato, sono tratte da Clemente Rebora, *Le poesie*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano, 1988. Tutte le citazioni dall'epistolario – con l'eccezione della lettera inedita menzionata nella prefazione e di altre inedite, segnalate come tali – sono tratte da: Clemente Rebora, *Lettere*, a cura di M. Marchione, 2 volumi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1976-82 (il primo volume comprende lettere dal 1893 al 1930, il secondo dal 1931 al 1957).

Clemente Rebora
nella cultura italiana ed europea

Carlo Bo
Introduzione

Purtroppo non ho mai conosciuto Rebora direttamente. L'ho conosciuto indirettamente perché sono stato amico di un suo nipote, anch'egli poeta, il compianto Roberto Rebora. Sono stato inoltre collega di Piero Rebora, fratello di Clemente, che era professore di letteratura inglese ed ha insegnato anche nella mia università, ad Urbino. Avevo quindi notizie di lui che mi arrivavano dalla sua famiglia e da gente che lo aveva conosciuto, come Gianfranco Contini, e altri ancora: da due ambienti dunque, l'ambiente familiare e quello rosmignano.

Piero Rebora mi parlava sempre del fratello, ed è stato lui a curarne la prima edizione delle poesie, nel 1947, oltre trent'anni dopo la pubblicazione della sua prima opera, i *Frammenti lirici*. Come tutti i grandi poeti anche Rebora precorreva i tempi, e la sua poesia contrastava nettamente con il passato, in una diversa concezione della vita e della letteratura. Con la seconda raccolta, *Canti anonimi*, si vede un passaggio, un'evoluzione nei confronti dell'altra, che è immersa nel clima della Firenze vociana.

Se si pensa agli anni di formazione di Rebora, alle nuove espressioni di rinnovamento e di avanguardia, è evidente che egli si è sottratto a quella che era l'influenza maggiore del tempo, quella di D'Annunzio. Tutto ciò che in D'Annunzio era esteriore e continuamente manifestato in maniera eloquente, o troppo eloquente, in Rebora si interiorizzava. E si trasformava secondo altri paradigmi che gli venivano soprattutto dalle letterature straniere, e in modo parti-

colare dalla presenza dei suoi immediati contemporanei, dei suoi coetanei. Rebora si era adattato non soltanto alle ricerche che si facevano nel nostro Paese, ma anche a quanto si faceva fuori. Era un ottimo conoscitore della letteratura russa – sono mirabili le sue traduzioni da Andreev, Tolstoj e Gogol' – e poi aveva insegnato, non senza difficoltà, dando prima lezioni private e poi lezioni in circoli come il Lyceum. Per molti anni aveva convissuto con una donna russa.

La sua poesia tendeva ad esemplificare, a proporre delle ragioni poetiche molto più aggrovigliate, complicate. Questo per dare un segno della sua visione e di quello che lui intendeva fare. Già nei *Frammenti lirici* c'è tutto quello che avrebbe costituito il problema centrale, diciamo pure il dramma di Rebora, questo modo di stare di fronte alla vita e all'esistenza che lo ha portato, dopo un primo momento di accentramento e di accumulazione, a dipanare questa sua matassa.

La famiglia di Rebora era una famiglia di intellettuali privi di interessi religiosi, molto politicizzata, un ambiente massonico che si rifaceva ai principi del Risorgimento, soprattutto a Mazzini. Questo insegnamento evidentemente non solo non lo soddisfaceva, ma lo costringeva a prendere posizione. Negli anni che vanno dal 1912 al 1920, e più in sordina poi, c'è stata una sorta di ribellione in Rebora: sono anni di formazione in contrasto con quello che era stato l'insegnamento di casa. Anche la città, espressione di un mondo ben delineato, ben preciso, fondato su alcuni punti chiave, non rientrava nell'ordine interiore di Rebora, ed il suo ordine apparente esteriore era inteso come espressione di un mondo borghese, di quella borghesia milanese degli anni Dieci di cui anche la sua famiglia faceva parte.

Rebora era interessato a tutt'altri orizzonti e dopo una lunga meditazione durata circa dieci anni in cui sperimenta per conto proprio una sorta di educazione, vivendo da povero e portando i poveri a casa sua, lui che come ho detto veniva da una famiglia borghese ricca e attenta alle ragioni della carriera, chiese ai padri rosminiani di accoglierlo e si fece monaco. Entrava così in un lungo silenzio, rotto soltanto alla fine perché i suoi superiori gli avevano raccomandato, se non proprio ordinato, di cantare quello che per tanti anni era stato prima un segreto e poi un bisogno. Così, colpito dalla luce e penetrato di verità, si era trasformato.

C'è quindi tutto un periodo di preparazione, vissuto nel gorgo delle passioni, della disperazione, dell'insoddisfazione; poi improvvisamente sceglie di entrare nella Chiesa. È un momento decisivo ma non risolutivo, perché Rebora senza dubbio ha continuato non soltanto a modificare il suo tiro ma ha cercato di applicare alla sua vita le regole della povertà e del sacrificio. Quando si fa il conto di quello che egli ha fatto non bisogna dimenticare proprio questo periodo oscuro e segreto di cui non sappiamo quasi niente.

La sua tendenza era quella di ritornare innocente come un bambino. C'è tutta una teoria su questo punto, la teoria pascoliana del poeta come fanciullo, ma a quella visione Rebora dà un altro significato. Per lui sta ad indicare lo spogliarsi, il *ridursi al minimo*, il costringersi e punirsi nello stesso tempo. Il silenzio non è che il risultato di questa lotta che possiamo immaginare ma non possiamo storiciizzare, si veda del resto una lirica come *La cima del frassino*.

Di qui l'anonimato, che per quanto riguarda la poesia direi che è un atto dovuto della psicologia reboriana. Partendo, muovendosi dalla base della solitudine, dell'assoluta solitudine, Rebora pensava che non si potesse più fare una poesia legata ad un nome, ad una figura; bisognava bensì orientarsi ad una poesia intesa come vocazione ed espressione della gente e del popolo, del mondo intero. Dicendo «canti anonimi» egli voleva mettere in rilievo e far risaltare quella che era l'importanza di tutto un mondo poetico che non aveva espressione, che non aveva modo di farsi sentire.

C'è anche un rapporto stretto tra il costringersi alla miseria, alla cancellazione della propria personalità e l'aspirazione al massimo, «il tendere massimo al cielo». «Grazie, Signore, che solo / basti al nostro volo» (è *Lamento sommerso*): ognuno può vedere la cancellazione che Rebora ha fatto della sua vita, della cultura. Rimane soltanto, in questo straordinario deserto dell'anima, l'idea di Dio, del Dio come tensione, mano tesa, aspirazione assoluta. Rebora è il capitolo più alto della poesia religiosa del Novecento, e quasi si potrebbe dire che la preghiera ha vinto la poesia. Negli ultimi anni, negli ultimi tempi della sua vita Clemente Rebora ha accettato di tornare alla poesia, alla sua poesia, ma intesa soltanto come espressione di preghiera. È sempre comunque un altro segno dello scivolamento del poeta verso quella che sarà la sua conclusione.

Se noi contiamo i vent'anni che passano tra le sue prime esperienze e poi l'approdo al sacerdozio, vediamo che è tutta un'evoluzione

apparentemente verso il basso; in realtà questo basso non è che il rapporto necessario con l'alto, con Dio. Lo sforzo principale di Rebora è stato quello di uscire di casa, di confondersi con la gente, in un'evoluzione religiosa che l'ha visto teso ad abbandonare tutti quegli influssi culturali che aveva ricevuto. E a presentarsi nudo a questa nuova, definitiva trasformazione della sua vita.

Oreste Macrí

La poesia di Clemente Rebora
(«Dall'immagine tesa»: i segni
dell'appello)

1. Testo della poesia «Dall'immagine tesa»¹

Sia considerato questo studio parte terza d'un anteriore², del quale integra e sviluppa le pagine 202-207 della seconda puntata; quindi ritrascrivo la poesia in oggetto, che chiude i *Canti anonimi*:

DALL'IMMAGINE TESA

- 1 Dall'immagine tesa
- 2 Vigilo l'istante
- 3 Con imminenza di attesa –
- 4 E non aspetto nessuno:
- 5 Nell'ombra accesa
- 6 Spio il campanello
- 7 Che impercettibile spande
- 8 Un polline di suono –
- 9 E non aspetto nessuno:
- 10 Fra quattro mura
- 11 Stupefatte di spazio
- 12 Più che un deserto
- 13 Non aspetto nessuno:
- 14 Ma deve venire,
- 15 Verrà, se resisto
- 16 A sbocciare non visto,
- 17 Verrà d'improvviso,
- 18 Quando meno l'avverto:
- 19 Verrà quasi perdono
- 20 Di quanto fa morire,
- 21 Verrà a farmi certo
- 22 Del suo e mio tesoro,

23 Verrà come ristoro
 24 Delle mie e sue pene,
 25 Verrà, forse già viene
 26 Il suo bisbiglio.

1920

Sulla struttura metrica e analogica-musicale rimando al mio secondo studio citato nella nota 2.

2. Le lettere. Fase dei «Frammenti lirici»: l'«idea» e la «contingenza»

Mi propongo di concordare gli elementi dell'«*Imagine tesa*» (*I.T.*) in due periodi: 1) della preconversione (1905-28), divisibile in tre fasi di otto anni ciascuna, stando l'*I.T.* del 1920 a due terzi del percorso, quasi in sezione aurea: a) dei *Frammenti lirici* (1905-12); b) delle *Poesie varie*³ e *Canti anonimi* (1913-20); c) di azione educativo-religiosa, a parte sette poesie di scarso rilievo (1921-28); 2) della conversione (dal 1928), tempo delle lettere (1929-57) e delle *Poesie religiose* (dal 1936), titolo estensivo, con un silenzio di altri otto anni.

Comincerò dalle lettere. Mi preme anzitutto dichiarare la mia persuasione critica, coi testi alla mano, circa un conato mistico-traformativo, umano-divino, epperò storicamente e *naturaliter* cristiano, della persona e anima di Rebora per destinata disposizione metatemporale e totale: psicologica, intellettuale e azionistica, sin dalla fisiologia del patimento d'*infermità*, vocabolo determinante nel titolo dei *Canti dell'infermità*. Lungo le lettere assistiamo allo sfacelo corporeo, non senza improvvise riprese euforiche che lo acuiscono, dalla ghiandola tiroidea alla colite spastica all'arteriosclerosi, dal colpo alla testa da bambino allo scoppio della bomba che lo mandò in manicomio in guerra⁴. Infermità – sia bene inteso – come reale metafora individuale dell'umanità che pena e si smaterializza, tesa verso l'Altro che la redima e la salvi. Così Rebora si rappresenta e qualifica il proprio corpo annullato, crollato dall'alto della sua schietta venustà e bellezza rurale e alpina, in previsione della spirituale e paradisiaca bellezza, quando sarà pura «anima... fecondata» e diventata materna:

«mia perfetta integrità biologica» (*L.*, I, lett. n. 133, 1911), «nitido sono e floridissimo nel corpo» (136, 1911), «codesto mio bel corpo» (140, 1911), «questo bel

giovane che a militare guatavano ignudo i medici come armonioso tipo di razza» (140, 1911), «la mia bellezza che serbo qua con infinito trasporto materno» (39, 1908).

Tempo dei *Frammenti lirici*. I due miti filosofici ottocenteschi, protrattisi nel primo Novecento, l'*energia* dei positivisti (e i conseguenti pragmatisti della scienza) e l'*idea* degli idealisti sono ricevuti da Rebora, che li sovverte e li risemantizza con religioso afflato, naturalistico e cosmico, comprese le «faccende urbane». È questa l'unica prospettiva per capire e valutare nel profondo il primo libro di Rebora. In esso si esprime letteralmente quello che egli chiama «dèmone», ascetico-eroico, la cui ebbra volontà è tesa nella «nuova via» verso colui che lo aspetta, e siamo già nell'*I.T.*; segni mistici fisio-psicologici: il secco, la sete, il vuoto, la noia, la sepoltura, colori cupi, ecc. Badate che siamo dai diciotto ai ventitré anni lungi dall'effettiva conversione, già compiute le metafore religiose dello spirito fecondato, materno e comunitario.

«La mia sete è molta» (14, 1906), «mi sono sepolto piú dentro nella mia morte» (ivi), «io sto cercando la nuova via» (17, 1906), «sono vuoto, piatto, incolore, amorfo, simile in tutto a un abito smesso... uno sforzo erculeo di volontà; un impeto di azione... una *collera divina*» (22, 1906), «una strana ebbrezza di volontà... paziente attesa di qualcosa di molto singolare ch'io, nell'intimo, aspetto sempre dalla vita» (23, 1907), «sono in un eccitamento formidabile dello spirito» (24, 1907), «libero l'anima, selvaggia leonessa indomabile» (26, 1907), «questa matta ignavia triste» (29, 1907), «il ronzio cupo del tedio» (30, 1907), «pare l'anima essere divenuta sterile... perché non fecondata» (29, 1908), «mi sentivo mille vite mirabili nell'anima, saldo e plastico, quasi un essere in una marcia trionfale... ho raggiunto... un'armonica conoscenza d'anima che talvolta mi fa credere ad un dèmone che mi spinga... in grandi visioni... un fluttuante misticismo nebuloso» (56, 1909), «cercai nell'universo lo spirito... non era un misticismo da strapazzo» (61, 1909), «io, come tutti i temperamenti che sono mistici perché appassionati» (65, 1909), «invasato da non so che divino» (111, 1911), «mentre il ridestarsi... mi era un improvviso terrore, un'apocalittica esterrefazione, quasi di fronte a un andar giù d'abisso, oggi pare una bellissima speranza» (182, 1912), «un lavoro senza tregua, fecondo, non per me, ma per chi mi aspetta ossia Dio attraverso la gente» (192, 1912).

Dell'*I.T.* ci sono già l'«attesa», il *vigilo* nel «ridestarsi», il *nessuno* nella pronominalità indefinita di «qualcosa di molto singolare», «non so che divino»; perfino il *bisbiglio* dentro il negativo «ronzio cupo del tedio», «ronzio» che, vedremo, indicherà Rebora a Montale come annunzio di Dio.

La originale spiritualizzazione personalistica dell'idea platonico-hegeliana in questa fase dei *Frammenti lirici* dovette essere fomentata dal «contingentismo» di Boutroux, termine esplicito nelle lettere. Rebora conobbe nel marzo del 1913 l'autore dei volumi *Della contingenza delle leggi della natura* e *La natura e lo spirito*.

«Dovrei essere da Boutroux, presso il quale m'invitò Gallarati Scotti» (218, 1913).

Invece, non sono mai nominati né Blondel né Bergson.

Nella stessa lettera, della cerchia modernista del *Rinnovamento*, sono ricordati, oltre a Gallarati Scotti, direttore, Casati, Jacini, il marchese di Soragna, Gustavo Botta. Superfluo rammentare la grande amicizia e reciproca stima con relativo carteggio tra Rebora e Boine, costituendo i due nesso inscindibile del fondamento protonovecentesco della nostra letteratura. La questione primaria del «rinnovamento» o «rinascita» nella rivolta spiritualistico-religiosa europea a cavallo dei due secoli, includendo la pedagogia filantropico-popolare svizzera e la francescana-liberale *Institución* di Giner de los Ríos in Spagna, consisteva nel «contrasto», termine reboriano, tra tempo ed eterno, e loro mutua significazione nel vivificare ogni precettistica dogmatica e pratica nell'azione quotidiana ed evangelizzatrice della fede e quindi, per Rebora poeta, della poesia immessa nell'azione (verbo *spremere*; altrove l'immagine del «torchio»).

«ho lottato e lotto per attuare l'idea nell'attualità quotidiana e spremere la poesia e la fede nella minutezza del giorno» (102, 1910).

Rebora usa i vocaboli «idea ed energia», anche «forza», ma il significato è ben altro, dialettico interno di metamorfosi della contingenza negativa, ma necessaria, sí che l'«idea» diventa «visione» per intuizione, e il «minuto» fora l'eterno e si divinizza:

«contingenza... questa contingenza che strozza e uccide - o meglio contribuisce a rifinire - la mia eternità» (140, 1911), «un acutissimo fiuto dell'attualità... ho rimorso... di non realizzare ogni minuto divino... mi sbatto nel contrasto fra l'eterno e il transitorio... esser un dio che non si vede perché è negli occhi medesimi di chi contempla, essere un'energia che non si avverte perché è nel divenire stesso d'ogni cosa che esiste perché si ricrea in ogni attimo... s'io pubblicherò alcuni pochi frammenti lirici... rivedrà codesti contrasti» (145, 1911).

Trattasi dei secondi *Frammenti lirici*, che aveva in animo di editare in fascicolo separato. In tale stato di vuoto e di perplessità, di crisi attiva, è da considerare il contrasto storico della «nuova via» rispetto al severo rigore dei padri maggiori del Risorgimento liberale-massonico e radicale-repubblicano. L'eccezione di Silvio Pellico si rileva nelle due «riduzioni» da *Le Chiese* e da *La madre degli afflitti* in, rispettivamente, *La Chiesa dello Spielberg* e in *Mater clementissima delle Poesie religiose* (pp. 249-50, *op. cit.*) Su Mazzini cristiano e cristianizzato diremo *infra*. Invece, distrusse la ponderosa tesi di laurea sul Romagnosi, ridotta a un riassunto; preludio della distruzione di libri e carte, appena convertito. Si aggiungano i maestri universitari, da Novati a Martinetti; i condiscipoli, amici carissimi, il filologo Monteverdi e Antonio Banfi simmeliano verso la fenomenologia. Il tutto immerso nella Milano delle «faccende» e dei «lucri». Ultima non ultima la famiglia degli adorati genitori e fratelli; genitori liberi pensatori; patriota garibaldino e combattente era stato suo padre. Fu solo nella Milano razionale, compresi i modernisti troppo teorici e filologi; e Rebora era assetato di docenza diretta, di esempi vivi di carità, di assoluta prassi religiosa. Arduo conciliare pietà e orrore, ammirazione per l'industrioso lavoro⁵ ed esecrazione dei traffici e della lussuria d'ogni senso, in che i *Frammenti lirici* si dilaniano con le lettere coeve, tra oscuro rimpianto d'altri esemplari e furia autopunitiva:

«io vado pazzo per gli scappellotti» (24, 1907), «avrei bisogno di genitori che mi legassero» (266, 1913), «ho bisogno di picchiarmi» (493, 1917).

In una lettera del 1930 dopo la conversione comunica alla madre il suo disagio verso il genitore:

«io frequento ogni giorno la Chiesa, e... mi accosto quotidianamente alla S. Eucaristia. Ora questo può esser fatto senza che il papà se ne turbi? O in che modo, altrimenti, contenermi senza reprimere l'amore che mi chiama al Signore?» (1016).

Si rievoca in famiglia ragazzo scontroso, appartato, considerato ribelle e discolo, punito dal padre e affettuosamente ammonito dalla madre («*Clemente, non fare così!*», 158); felice in campagna col suo unico amico, Carlo contadino (*Al tempo che la vita era inesplosa*, 134).

Tornando agli accennati secondi *Frammenti lirici*, è certa una «divinizzazione dell'attimo», ma trattasi della intensificazione e determinazione d'una religiosità mirata alla conversione. La relazione vichiana tra *certo* e *vero* si esistenzializza nell'*hic et nunc*, in cui l'essere s'include e si rivela secondo la futura filosofia del primo e maggiore Heidegger di *Essere e tempo*; ma il salto qualitativo sta per Rebora, come in Machado, nell'atto d'amore mistico-trascendentale, che realizza l'essere, salva e redime dalla caduta e dallo scacco heideggeriani.

«cozzo del *certo* – di una ragione infinitamente necessaria della trasmutabilità [nell'eterno] – col *vero* che ne balena dentro... amore dell'attimo sofferto... abbandono nel perché e nel come di noi e del mondo... in questo posto qui... con questa... con questo... o quella... in questo... divinizzazione dell'attimo... i miei versi... vorrebbero dire qualcosa di ciò: ma i più son del decennio passato» (155, 12 febbraio 1912), «I miei versi... del decennio passato... un primo volumetto poi un secondo che respirerà la nuova aria e i nuovi contrasti» (156, 12 febbraio 1912).

3. Le lettere: fase delle «Poesie varie» e «Canti anonimi».

La guerra e la donna

Questo periodo dal 1913 al 1920 ho cercato nello studio citato di ricostruirlo testualmente quale «intermezzo» tra i *Frammenti lirici*, chiusi nel 1912, e le citate poesie biografico-retrospettive, della guerra e del dopoguerra, fino a *Dall'immagine tesa* del 1920.

Lo scontro avvenne tra l'ideario ottimistico filosofico-comunitario e spiritualistico dei *Frammenti lirici* con la guerra satanica e disumana; e in essi la sofferente fraternità coi suoi commilitoni, fatti suoi figli come fanciulli evangelici; l'incontro con Lydia Natus, occasione che costella (attiva) l'archetipo materno sperimentato *in corpore vili* d'una povera donna nel misero tempo quotidiano; in sincronia con la madre naturale e civile reinvestita della medesima *imago* materna in sinergia; la riconsiderazione approfondita del valore e della missione della propria poesia: questi furono gli eventi esterni e interiori, che decantarono, purificarono, accelerarono gli elementi nativi e culturali della persona religiosa reboriana nell'esperienza della «grazia» e dello «Spirito Santo» o Amore Divino tra il Padre e il Figlio. Sono slanci e visioni, che si dichiarano apertamente nelle lettere, mentre nelle poesie s'avverte una timorosa ritrosia, distratta

da umorale espressionismo o da allusione, come nei segni dell'appello e nell'indeterminato del *nessuno* nell'*I.T.*

Con lucida violenza il poeta si notomizza negli istinti irrazionali e selvaggi, sensuali e perversi, d'assenza e martirio, nello stesso momento della scelta tremenda, opponendo solo il non fare per acuirli:

«il perseguire la vita intensa» (269, 1913), «il mio feroce divieto da ogni forma di sensualità e di godimento fecondatore... per egoismo d'intensificazione... la mia giovinezza troncata da digiuni e insonnie volontarie, con testarda voluttà bizzarra; o forse una gravissima lesione al capo ch'io mi feci ragazzo... virtuosino apatico tristanzuoletto... nausea... taciturnità» (270, 1913), «adoratore del "senso" e della "perversità" li conosco senza averli mai praticati» (275, 1914), «una magnifica ebbrezza secca» (278, 1914), «ebbra secca visione» (ivi), «stramberie in me calme con regola normale» (295, 1914), «questa nitida vasta tensione» (311, 1914), «il sincero tendere a qualcosa che ci salvi» (619, 1920), «ora che sono con la vita... bisognosa... di imminenza» (636, 1920), «in tutto il mio essere... si agita qualcosa che ancora non intravvedo» (639, 1920).

Corrispondenti all'*I.T.* notiamo i vocaboli *intensa*, *intensificazione*, *digiuno*, *visione*, *tensione*, *imminenza*, *qualcosa che ancora non intravvedo*. Tutta l'*I.T.* si concentra in questo passo d'una lettera dello stesso 1920:

«Non chiamarmi più un "dio della terra"; se mai, sono uno che ubbidisce, incerto e senza speranza, a un dio che non gli si rivela... Questo è il "dio del cielo" inesorabile e insoffocabile» (642).

Prima di procedere alle proiezioni terrene dell'essere divino necessita chiarire il senso dell'*immagine tesa*, «vigilata» dal poeta nell'*istante* del suo rivelarsi. Il primo significato è platonico: dell'immagine come copia scaduta dell'idea nella mente umana, dalla quale intuire l'originale; religiosamente, nel platonismo cristianizzato, è immagine condizionata, ma attiva, della realtà invisibile e trascendente, alla quale si può schiudere il fiore dell'anima, se s'impegna («Verà, se resisto / a sbocciare non visto»); grammaticalizzata nel pronome indefinito *nessuno*, reiterato con effetto di superlativo, la *x* del *Deus absconditus* che si approssima. Il secondo senso è figurale materno, come ho mostrato contestualmente nel saggio citato, e qui amplierò il confronto.

Mi spiego meglio, giacché il segreto di tale poesia sta nel titolo ripetuto come primo verso. Ci soccorre Dante anche per la sola *m*

(*imagine, imago, image*). Il massimo esempio (tipo esemplare) è l'Aquila, simbolo degli spiriti giusti nel cielo di Giove:

«Parea dinanzi a me con l'ali aperte / la bella image... usciva solo un suon da quella image» (*Par.*, XIX, 1-2 e 21).

Il «suon» è un *polline di suono* nell'*I.T.*

Nell'aspetto soggettivo della mente del poeta, «Dall'immagine tesa / vigilo...» vuol dire «dalla mia immagine di Dio, che è stata partecipata in me sostanzialmente e realmente come uomo secondo la *imago Dei* della *Genesi*, citata da Dante nel *Convivio* (IV, 12, 14: «Facciamo l'uomo ad immagine e similitudine nostra»); immagine tesa verso di Lui, mentre vigilo, veglio, mi sono destato dal sonno...». Vocaboli tutti danteschi:

«Voi vigilate nell'eterno die» (*Purg.*, XXX, 103), «quando mi sveglia... mi squarcio 'l velo / del sonno e un chiamar: "Surgi: che fai?"» (ivi, XXXII, 70-72).

Dio materno:

«E come fantolin che 'nver la mamma / tende le braccia...» (*Par.*, XXIII, 121).

Mentre troviamo nel frammento XXXIII di Rebora:

«Quasi bimbo che a mamma dorma in seno».

Così, di Beatrice

«la sua imagine... continuamente meco stava» (*Vita nuova*, II, 9).

L'indeterminato misterico del «nessuno» è il Dio-Uomo, la cui figura è impressa nella mente del fedele:

«quella imagine benedetta la quale Iesu Cristo lasciò a noi per esemplare della sua bellissima figura» (ivi, XL, 1).

E si riflette nell'amore filiale, metaforico di Dante verso Brunetto Latini:

«'n la mente m'è fitta, e or m'accora / la cara e buona imagine paterna / di voi...» (*Inf.*, XV, 81-83).

Nel concetto dantesco di Reborà, dell'immagine archetipica tesa a visibilizzarsi in presenza, confluiscono il neoplatonismo cristiano e l'aristotelismo scolastico. Il tutto nella forma ellittica della poesia, ossia attiva-vissuta.

Sulla madre si fonda il Dante di Reborà:

«le difficoltà immediate... può vincerle... solo ascendendo a spirale, col metodo materno della vita, che è la curva dell'abbraccio» (830, 1926); «ti sei preso fastidio per ritrovarmi una pubblicazione sulla Madonna e Dante» (II vol., 134, 1950).

Conforme al realismo cristiano, tradizionale e confermato dai citati spiritualisti francesi, l'idealismo platonico si concreta per influsso dell'eros neoplatonico da Ficino a Leone Ebreo⁶; se l'immagine sta nella mente del poeta, non è meno obiettiva «in tensione verso» il Dio che l'ha infusa; da cui l'esito di umana fraternità.

«Ho capito come l'*oggettivismo*... sia proprio la motivazione ultima del più assoluto soggettivismo (il *Velle se esse* di Agostino che diventa Chiesa)» (295, 1914).

Con la formula agostiniana riconosciamo il cristianesimo autentico di Reborà, qui a 14 anni dalla conversione, dirimente l'affermazione della volontà d'essere con ogni rischio tra le *pene* e il *perdono*:

«Se Dio cresce / il Diavolo aumenta / vetta che al cielo più riesce / scavando una voragine tremenda» (dai *Canti anonimi*, 146).

I nomi dell'oggetto della tensione mistica, dell'«orientamento» verso la «Grazia», sono cristiani fin dal «veltro dantesco» del 1913, che Buonaiuti impersonò in un papa santo, riformatore della Chiesa; il nome di Cristo appare nelle lettere del 1915 e il vocabolo «croce» è assunto in proprio durante la guerra, oltre a Grazia, Spirito Santo, Evangelo:

«ho scovato un titolo alla mia raccolta... *I guinzagli del Veltro* (devi sapere che per me quest'ultima parola significa infinite cose: è l'eterno, anzi l'aspirazione all'eterno, e il presagio dell'essere ossia il divenire: e tante altre faccende)» (218, 1913), «ai quali (piccolini) narrerò ciò che al mondo avevo intuito e pagato sulla croce» (387, 1915), «che voglia di Grazia Umana» (alla madre, 388, 1915), «è un orientamento verso una possibilità ancora di vita e di Grazia!» (389, 1915), «mia licenza, notizia che m'irradia, vero Spirito Santo, improvviso al pianoforte, in pieno dono mistico!» (562, 1919), «questo è il "Dio del cielo" inesorabile e insoffocabile... ora odo l'Evangelo» (642, 1920).

Dal 1913-1914 Rebora si costruisce per Cristo aspettato in immagine una sua chiesa individuale e solitaria⁷, rappresentata dallo spazio deserto attonito dell'*I.T.*:

«imagine... nessuno... fra quattro mura / stupefatte di spazio / piú che un deserto / ... nessuno...».

Da questo nucleo monastico deriva il mondo dei personaggi e degli affetti reboriani: la madre, Lidusa, i suoi soldati, se stesso vecchio e nuovo uomo sulla croce. La scena primaria è la guerra, cantata fra pietà, sgomento, strazio, talora esplosi in bizzarre e grottesche filastrocche, quasi danze macabre di sinistra ilarità: razza assassina, baldoria carnevalesca, la zanzara-poesia che succhia il sangue, martirio e olocausto vivo, il territoriale bestemmiatore contro i lupi che gli sbranano il campo e la famiglia, bimba ferita, ecc. Matrice bellica della maggiore poesia novecentesca dell'azzeramento di illusioni, retoriche e false glorie, da Rebora a Ungaretti, Soffici, Sbarbaro, Jahier, fino al Montale del *Ventaglio* (è una sventagliata di mitragliatrice) della *Bufera*, dove la Guerra Mondiale si sovrappone sulla Grande Guerra: «Era una giostra / d'uomini e ordegni in fuga tra quel fumo»; Caporetto, narrato poi da Carlo Betocchi, giovanissimo testimone.

4. Le lettere. La «lucciola», «come una madre»

Nella lettera citata del 1913 tra i vari titoli che Rebora voleva dare ai *Frammenti lirici* si trova *Le lucciole del mistero*. E Lucciola chiamò etimologicamente, ossia da vera «luce», la sua angela – diciamo montalianamente come la Clizia o la Cristofora – nella persona di una signora russa, Lydia Natus, quindi di famiglia israelita, mondana come erano considerate le ballerine di quei tempi liberty e d'avanspettacolo e cancan; «cocotte-artista» la chiama lo stesso Rebora secondo quell'opinione, in una lettera del 1914 (298). Era, invece, una colta e brava pianista, scacciata da un tristo marito e madre di un figlioletto, che aveva perduto. Fu compagna del poeta durante e dopo la guerra, convivente *more uxorio* (in una lettera a Boine si firma «Lydia Rebora»), ispiratrice e dedicataria di varie poesie fin dagli ultimi *Frammenti lirici* («un po', e tanto, scritti per la Lucciola» ella

ebbe a scrivere, 15 dicembre 1915); lo servì da infermiera e segretaria, lo riparò in un suo quinto piano a Milano⁸, si interessò per la pubblicazione delle poesie; insomma lo iniziò al mondo e alla donna nell'intimo d'anima e corpo, fino al IV dei *Movimenti di poesia*, che il poeta rifiutò insieme col III. L'esperienza del superuomo dionisiaco-apollineo, vergine e casto, dovette essere esilarante e terribile; terribile e ignominiosa, come la ridusse e la giudicò retrospettivamente dettando alcune righe del 1946 al fratello Piero per una biografia:

«era stato sedotto da un falso amore che lo precipitò per anni in un baratro innarrabile d'intimore viltà... pur con tentativi di vestire di ideale l'orrenda realtà e con slanci di altruismo naturale...»⁹.

Sono già abbastanza quei «tentativi... di ideale» e di «altruismo», ma naturale per un santo qual era Clemente Rebora!

La Natus si portò dietro la casa russa di quei grandi narratori: spazio unico di materia e spirito mescolati e interagenti (altarino e bagno, cucina, scrivania e letto, samovar...); recava seco un'icona bizantina della Vergine. Con lei il poeta sprofondò nel mondo religioso slavo, d'una attiva religiosità popolare-familiare sin nei minimi quotidiani, epperò con essi mescolato, labirintico ed esasperato dove è diventato materia viva e bruta della speculazione psicologica dei filosofi, poeti e romanzieri conterranei, in particolare l'eterno femminile come tramite di redenzione, da Dostoevskij a Solov'ëv spiritualista apocalittico, maestro del «rinnovamento spirituale russo» (Berdjaev, Ivanov, ecc). Rebora convivse alcuni anni con un personaggio femminile romantico e concreto di questa fatta; lei gli insegnò il russo e collaborò alle traduzioni di Andreev, Tolstoj e Gogol'. Nelle lettere accenna alla sua depressione da «idiota», dal famoso romanzo, dove il principe Myškin impersona il tipo puro, parodicamente cristiano, di bontà e pietà inattive, demonicamente tentato:

«sto vivendo una vita così fantastica, così da *idiota* dostoevskiano» (582, 1919), «io sono idiota, come da tempo, e malsicuro» (642, 1920), «sussidio lessicale (impersonato in quella *Lidusa* della dedica al Lazzaro)... io tradurrei... con più voglia ancora, qualcosa da Dostoevskii (per es., Nuccia o Annuccia Nisvànòia)» (590, 1919).

Così il Tolstoj della *Felicità domestica* (642, cit.), dove si stigmatizza il «dongiovannismo eroico della gioventù» (50, 1908).

Il poeta congiunge Lydia letteralmente con Cristo e l'Evangelo tra il nome di Lazzaro del racconto citato e il proprio nome, Clemente, destinato dal battesimo:

«da un mese – sebbene io sia ancora l'antico diavolo o dio vergine... ho violentato... il mio destino a nuove esperienze di vita, l'ultima delle quali sta forse per chiedere tutto il coraggio di me» (303, 1914), «questa donna... mamma e amante» (318, 1914), «questa soavissima baccante-maddalena» (342, 1915), «L. mia... si consuma e spasima come una Madre, che sente di non poter salvare il figlio segnato da un destino di luce, ancor sepolta. Creatura delle creature!» (364, 1915), «La (mia) luce, ella difende» (373, 1915), «il mio vulcano interno – di cui la lava animatrice e liberatrice è Lidia – nella *routine*, un po' più complessa e sinistra» (373, 1915), «è un orientamento verso una possibilità ancora di vita e di Grazia!» (389, 1915), «ho avuto una grave punizione per colpa d'altri (nell'esercito, in guerra), per essere troppo Cristo e poeta... E poi c'è una creatura che lavora per salvare la mia luce» (394, 1915), «i miei occhi... faranno vedere da Lazzaro amore... la mia Giovannamaddalena Lidia vuole ch'io viva per ciò ch'ella presente in me» (404, 1916), «c'è una Creatura che lotta disperatamente per Clemens, e si sfinisce sulla Croce!» (396, 1915), «Lidusa – con la certezza della sua fede infantile» (443, 1916), «un po' come Lazzaro» (472, 1917), «sono la Lucciolina di Clemens, la sua Lidussia» (lettera della Natus a Francesco Meriano, 521, 1918), «Io vivo quasi asceticamente (in senso clementiano)» (620, 1920), «ora odi l'Evangelo» (642, 1920, cit.).

Nel cerchio della Natus fu attratta e trasmutata la madre naturale, che il figlio investì della medesima «immagine» della Vergine; le scriveva:

«Vi amo; come uno che tiene il lumino davanti all'Image che simboleggia la sua spiritual salvezza... è un beato letterato, che ha letto soltanto l'Inferno e crede nel Paradiso» (387, 1915), «ho fede di ritornare (dalla guerra) per ciò che non vuol morire in me... che voglia di Grazia Umana» (388, 1915).

Le confida l'affetto per Lydia:

«un amore immenso che sostengo e mi sostiene» (272, 1915);

e a tutti gli amici intimi, accomunata coi familiari:

«Io vivo in ossessione appassionata per chi voglio bene, (e il mio Piero, e i fratelli, e la mamma!)» (408, 1916, a Monteverdi), «ci sono i cuori musici, di Lidia e mio, impazienti di armoniarsi» (410, 1916, a Daria Malaguzzi).

Nella stessa 388 sono ricordate le madri ingannate dai giornali sulla guerra.

Nello studio citato avevo senz'altro identificato l'*immagine* con la Madonna; non mi correggo, ma preciso in relazione all'aura mistica dell'*I.T.*, che comporta un insieme di divine sollecitazioni preconscie figurali, compresse nel *nessuno* aspettato: un ineffabile sacro in ultima composizione celata di Cristo e la Vergine indissolubili; non credo che si possa specificare oltre in questo testo misterico. È indubbio che la prima delle componenti empiriche e occasionali dell'archetipo della donna divina è la Lucciola, «mamma e amante». Il Bandini ha opinato trattarsi fisicamente dell'immagine di Lydia Natus, da cui era separato un anno prima, sí che fremente l'aspetta in carne ed ossa nella sua camera, tendendo l'orecchio al *campanello*¹⁰. Anche questa ipotesi è accettabile.

Gli è che Rebora dietro ogni donna cercava e vedeva l'Altra. La Natus dopo che si lasciarono la cedette al Campigli senza traccia di risentimento o di gelosia; pronto a cederla al Boine, che ebbe a concupirla; l'Aleramo, con l'alibi dell'amore platonico, la rifilò al Cascella, felicitando tale coppia; esultò quando seppe che la Daria, con la quale, amico del cuore, si era carteggiato per anni, si sposava col Banfi.

Ora, torniamo al IV dei *Movimenti di poesia*; ivi si rappresenta poeta-imperatore evaso da sensuale folle notte di lussuria; contempla i suoi «sudditi» per Milano e il Duomo, che ascende con in cima femminile figura equivoca sacra-profana, di baudelairiani «luxe, volupté»; «La donna, vicinissima e lontanissima» (329, 1914):

«I cittadini in sospetto / sudditi miei passavano. / Nel mezzo il Duomo salí / fino ai vertici espressi / dall'implacabile mia voglia; / e verso un richiamo di donna / impietrandosi finí / in una lussuosa madonna» (456).

Che sia lei, la Natus, è la medesima che ne assicura l'amico Boine:

«Sono la lucciola buona e perversa del Frammento IV (ultimo)» (13 dicembre 1914).

La statuína («impietrandosi»: vocabolo dantesco) di quel Duomo la ritroviamo materna piú di 30 anni dopo in una delle poesie religiose coniate con ingenua arte industriosa di mimesi popolare; i «sudditi» son diventati popolo di fedeli, restando ai vertici d'ascesa; una delle poesie minori in detto senso:

«Il portentoso Duomo di Milano... in vertici di santi rifiorisce/ dietro il materno invito di Maria... e il popol... dice... Madonnina» (*Madonnina*, 284).

Abbiamo notato il significato di *luce* assegnato dal poeta all'ipocoristico «Lucciola» e che anche lei si dà, dove racconta a Boine quel loro amore beato e tragico, fino a desiderare di essere da lui ammazzata prima che l'amato partisse in guerra e di morire con lui se non tornasse:

«ogni sorriso mio è suo, ogni raggio di sole, ogni minuto di dolcezza che passo con lui»¹¹, «la grande radiosità di Lidusa» (408, 1916).

Non solo gli è «mamma», ma anche figlia e discepolo:

«La mia figliola Lidusa» (672, 1921), «soave mia scolaretta Lidusa» (683, 1921).

Siamo nel 1921, iniziata la missione, l'apostolato di educatore popolare, nella cui cerchia è entrata la sua compagna; ma la sublimazione è originaria, dal primo giorno in cui la conobbe; la «perversità», riconosciuta e accusata da entrambi con tale vocabolo esatto nella forma aggettivale, non intaccò mai il conato simbolico d'una cristiana trasfigurazione in divenire. È testimoniato dalle lettere e dalle poesie a lei dedicate che tra i due intercorse lunga e appassionata conversazione religiosa; ella era ortodossa, poi cattolica col suo Clemente, come dalle sue lettere che mi ha mostrato suor Margherita Marchione¹²; il motivo della salvezza ricorre nel carteggio come fine educativo di lei sovente disperante, sí che s'approssima a piú che un minimo di certezza la sua illusione d'aver contribuito alla di lui conversione:

«(desidera di tornare in Italia per fare) un pio pellegrinaggio fino a Stresa (o Domodossola?) per deporre sulla tomba di Clemens - di cui incredibilmente e stranamente fui io la causa del suo stato religioso!»¹³.

Abbiamo letto di Lydia «devota da fanciulla», e in una lettera del 1924:

«Lidusa... è stata viva parte della mia vita in una realtà nuova e feconda, la quale ancora non è» (773).

5. Le lettere. Terza fase: sincretismo cristiano e missione educativa

Data la complessa eppur elementare persona di Rebora per origine d'anima e naturale-misteriosa disposizione (diciamo paradossalmente, già convertito *in pectore Dei* prima di convertirsi), alla Natus non possiamo assegnare se non una funzione catalizzatrice e occasionale di «creatura delle creature», come la denomina il poeta, insieme con il soldato della Grande Guerra, prototipi incarnati e sperimentati, con eguale amore, dell'immenso popolo di Dio, al cui servizio si pose il poeta, immedesimandosi nell'esemplare di Gesù Cristo. È la terza fase dal 1920 al 1928 circa, al limite della conversione. Con esse creature si fondò come una Chiesa preistorica e invisibile, nella quale il «nessuno» atteso dell'*I.T.* fu preludio all'arrivo con certezza di nomi e atti visibili, primario l'eucaristico, non diminuendo dopo la conversione, anzi aumentando, l'ansia dell'attesa, ma con senso diverso.

Nostro assunto critico è la identificazione in Rebora del poeta e del santo, come in San Juan de la Cruz, esemplare di Boine studioso e partecipe della mistica spagnola. Dalla tragica esperienza bellica derivò la crisi benefica della spersonalizzazione e dell'anonimato, segnati, come abbiamo accennato, dall'aggettivo dei *Canti anonimi*, tramite alla *unio* mistica tra amante e amato; da un nulla acosmistico la parola poetica si rinnovava nella «simpatia» d'una universale amicizia creaturale; cominciava il sacerdozio:

«s'io pubblicassi i miei versi *anonimamente*, non avrebbero maggior significato?» (221, 1913), «i tentativi *ritmici* e la sensibilità delle parole *simpatiche* e assonanti... ch'io cercai con maggior spontaneità gioiosa negli ultimi frammenti» (234, 21 maggio 1913), «bisogna esser carne anonima di fanteria per capire certe cose» (387, 1915), «sono come un ugolino anonimo» (392, 1915), «(... in Ospedale) mi sentivo quasi chiamato... a cantar l'inenarrabile tragicità degli anonimi divini cuori travolti» (411, 1916), «i miei compagni morti... mi cercavano come la luce» (427, 1916).

La stessa «luce» spira per i fanti e per la Lucciola, figlioli; è la radice del maternismo reboriano, espresso in anni fervidi e fecondi d'insegnante, consulente editoriale, conferenziere, laico confessore e consigliere; parimenti s'infervora il carteggio; ma la nota precipua di tale apostolato è la relazione *ad personam*, con la singola anima da salvare. Il secondo tomo delle *Lettere* contiene una piccola scelta

(189) rispetto alle inedite; l'insieme documenterebbe interamente la vasta e profonda missione religiosa di Rebora.

Ancora nel 1928, al limite della conversione, pronto all'ortodossia, non rinnega il «fondamento» dell'azione trascorsa:

«da tempo avviene in me una trasformazione verso i valori tradizionali della religione sul fondamento mio anteriore» (921, 24 ottobre 1928).

Continuano ad agire retrospettivamente la sua Lidusa e la guerra:

«calvario del Podgora... quel tempo per me fu un soccombere sotto la Croce... da allora cominciò la mia *conversione*... a sfogo dell'animo mio che mi pareva di tanti, pagine le quali si riferivano a quel tremendo festino di Moloch, ma in tono accorato, tra lirico e satirico...» (804, 1925).

Sulla vita si stampa il timbro della poesia, sempre, e l'esemplare dantesco¹⁴:

«Dante illustra ciò nell'Inferno, e parla della città di Dite, e di Medusa che è simbolo della disperazione derivante dalla realtà quotidiana...» (ivi).

Rammenta la Lydia in quel torno di tempo:

«Lidusa... è stata viva parte della mia vita in una realtà nuova e feconda, la quale ancora non è» (cit., 1924).

Dicevamo che non rinnega il passato; riprendiamo:

«da allora cominciò la mia *conversione*: riannodando il lavoro spirituale da me intessuto sino ai trent'anni, cominciò l'agonia del vecchio e la nascita dell'ordine nuovo...»,

ovvero dal 1905, inizio, così datato, dei *Frammenti lirici*!

Ho sbagliato usando il termine sincretismo; la vera intenzione di Rebora, previsione del Vaticano II, era *conciliazione* delle religioni dei popoli col cristianesimo nel quale s'inverano, quanto meno a volte tale intenzione era dichiarata ed esplicita. Il caso estremo si ebbe nel 1921, all'inizio della sua missione religiosa-educativa, con la traduzione e commento del *Gianardana*, novella di certo d'un inglese, e già nell'originale la spiritualità indiana di Purana interpretata secondo la mistica occidentale, biblica, neoplatonica e cristiana, paolina, omologate con le nozze sacre del *Cantico dei cantici* quelle del

Dio d'Amore Gianardana che sposa la principessa Radha, sua fedele pastorella:

«E questo loto non è mai sbocciato?» / «Una volta, nel Cristo». / «Ma, e i suoi Confratelli che lo precedettero?» / «Quelli erano come la pienezza sempre crescente del bocciolo... ma il Cristo fu il fiore aperto, il calice perfetto, perché egli solamente vinse la morte, e realizzò nella propria carne l'unità dello spirito che è resurrezione e vita del corpo» (*Lettere*, II, p. 244).

Questi «boccioli», «fiore aperto», «calice» stanno già nell'*I.T.* dell'anno prima: «polline», «sbocciare»!

Nel *Cenno* introduttivo Rebora evidenzia tale sottofondo ed esito cristiano nella mente dell'anonimo narratore:

«Gianardana è una novella religiosa... dovuta alla penna di uno scrittore volteggiante nell'atmosfera spirituale indiana, ma dentro il sole del Cristo» (ivi, p. 209);

e quanto al «sistema Yoga» lo dimensiona come ginnastica igienica per un'ascesi superiore:

«Lo yoga si riduce quindi a un'igiene individuale, ma che promuove una sanità in vista della salute dell'anima... serba puri e fecondi insegnamenti, quando siano rivissuti originalmente, e usati come *mezzo* a un fine più vasto e reale» (ivi, pp. 212-13).

E nelle *Note*:

«Gianardana è uno degli epiteti di Crishna... Dio dell'Amore, e quasi un Cristo mitologico indiano: Spirito Santo» (ivi, p. 269).

Dice «mitologico», ossia metaforico, allegorico. Né ci risulta che Rebora abbia mai praticato le

«ventun mila ispirazioni ed espirazioni, che presumibilmente noi dovremmo compiere in un giorno intero...» (ivi, p. 212).

Anche la lettera al Tagore (687, 1921) è da leggersi in questa prospettiva.

Stupendo è il *Commento*, ispirato da un incoercibile, continuo, *raptus* sul filo dell'eros sacro-nuziale, d'un'ineffabile dolcezza, ardente, investita dallo Sposo celeste l'anima di Radha, che è «sancita, *santa*» in «estasi suprema» (p. 433), ascendendo dal «privilegio» a un

universale «affratellamento». Così la soluzione finale di questa allegoria indiana occidentalizzata è paolina-costantiniana nella sublimazione della croce in simbolo di vittoria:

«Con la redenzione dalla schiavitù interiore, la croce, da simbolo di martirio, è diventata segno di vittoria: da quando Radha non crocifigge più la Vita al suo io, la Vita tende le braccia... *fatale* è soltanto il progresso a una fase migliore, meritando e realizzando via via Dio nell'Uomo...» (p. 434).

Quindi è venuto il momento di affermare, coi soliti testi alla mano, che non è mai esistita una fase religiosa reboriana non cristiana e neppure precristiana, come d'un Rebora mazziniano, buddista, zen, Karma yoga, teosofo, gandhiano, tagoriano, sociniano, ecc., per sé. L'*iter* verso la conversione dogmatico-teologica, propriamente cattolica, si è operato *naturaliter* dall'embrione alla bara, e *coscienzialmente*. Qualunque elemento apparentemente alieno – sincretistico, gnostico-materialista, relativamente eretico – ha ricevuto nella sua persona ed opera qualità, valori cristiani infusi nel testo poetico, sempre in riferimento a un unico centro teologico e pratico di base: Cristo e l'Evangelo.

Questo esame si può cominciare da Mazzini, il suo maggiore autore, ma cristianamente selezionato e interpretato.

Rebora lo comprende nella gnosi positiva spiritualista-prophetica giovannea, gioachimita, francescana dei «cattolici mistici», della Terza Epoca dello Spirito Santo¹⁵; è il Mazzini materno-popolare, rivoluzionario religioso, scorporato dal Risorgimento massonico-liberale, che Rebora venera alle origini della propria conversione:

«sempre sono richiesto da varie parti... dai cattolici mistici che io sento il dovere di conoscere meglio» (667, 1921), «richiamo divino dell'Epoca superiore nella quale siamo entrati... due fonti le quali a mio parere – fanno parte della *Rivelazione Religiosa moderna* – anzi ne sono gli annunci fondamentali: / a) Mazzini – le lettere... – *Fede e avvenire*... – Dal Concilio a Dio...».

Continuando la lettura della lettera, costateremo la presenza di Cristo, vertice di riferimento e di significato, in tutti gli autori nominati, nessuno autonomo:

«b) Towianski... È il *realizzatore* delle verità eterne del Vangelo (il perché ecc. lo vedrai in Mazzini e in Tow. – senza dire in Cristo!)» (722, 1922), «Mazzini (leggi le sue opere 1870 1-2...) dice: occorreranno purtroppo grandi guerre, rivoluzioni..., perché... le anime si scuotano profondamente... e le lingue di fuoco

dello Spirito le penetrino per ogni dove... allora si aprirà la via alla grande rivoluzione religiosa dell'«Epoca dello Spirito Santo» (724, 1922), «Io... mi sento... più vicino a San Francesco che a Dante» (728, 1922), «(nei *Libretti di Vita*) Nietzsche (dal Crepuscolo degli Idoli - alla Volontà di Pot. - e all'Ecce Homo - e massime dalle lettere, dalla parte ardente di fede, segreta)» (736, 1923), «nostra tradizione spirituale, corrente gioachimita - sociniana - Bruno - Campanella ecc.» (751, 1923), «*Lettres de J. Mazzini à Daniel Stern...* ove Mazzini accenna alle sue ricerche circa Gioacchino da Fiore delineando... la traccia e il significato di quel profetico Spirito» (767, 1924), «Giorgio Tyrrell» (775, 1924), «da allora comincio la mia *conversione*... Mazzini... fu il mio consolatore ed educatore» (804, 1925), «grande anima di Gandhi» (805, 1925), «da San Francesco a noi... nostra buona novella nazionale... verso la pienezza dei tempi umani... Vecchio Testamento... Cristianesimo... maternità divina... Epoca Nuova» (806, 1925), «Tagore scrisse... per entrare nell'infinito occorre scoprire la porticina d'ingresso; che è poi la *via stretta* del Vangelo, il sentiero delle credenze teosofiche antiche e moderne, ecc.... per tramite suo (di Mazzini) acquisteremo... le capacità di «elaborare l'angelo» in noi (come dice egli stesso in un passo)» (818, 1926), «Quanto a Gandhi... ho trovato nella tradizione nostra l'espressione migliore e a mio avviso più compiuta» (824, 1926), «le stigmate di S. Francesco: ossia l'amante si trasforma nella cosa amata; la realtà diventa ciò verso cui si dirige» (827, 1926).

Il costante continuo evangelismo fu corroborato, in particolare, dalla lezione dei modernisti a mezzo dell'amicizia col Boine della *Ferita non chiusa* e con Gallarati Scotti. Nella sua collana *Libretti di Vita*, tra i primi, ebbe intenzione di includere il gesuita condannato Tyrrell, assertore del Cattolicesimo-Vita nell'io-ignoto collettivo e promotore della comunicazione carismatica con tutti gli uomini di fede; quindi continuatore dell'apologetica sopra-naturalista del Cardinale Newman:

«una cernita organica ricavata dagli scritti di *Giorgio Tyrrell*, massime da quanto era in lui intenzione della trasformazione dei valori dell'epoca nuova e nostra, e presentimento di una manifestazione religiosa verso l'unità futura. Ora, saprebbe indicarmi chi oggi, in Italia, potesse assumersi un simile lavoro, con libertà e serietà e vigore di fede?» (275, 25 ottobre 1924).

Nulla del Mazzini patriota, carbonaro, attivo politico; non certo negati, impliciti nella generale educazione popolare-cristiana; in una lettera del 1927, Mazzini ascende a simbolo di mediazione e incarnazione fraterna e cristiana delle genti in un ordine divino della nuova società verso la finale individuazione di ciascuna umana persona in Cristo e nella Vergine:

«Gesù incarna il tipo eterno della perfezione individuale... la quale è uno dei gradi della nostra progressiva incarnazione divina; Mazzini incarna il tipo del

miglioramento unanime, come unità superiore della vita delle anime... l'individuo... per assomigliare a Maria e Gesù deve lavorare... perché l'Umanità delle Patrie assomigli a Gesù... la santità... mezzo relativo alla capacità di aiuto reale dato per la verifica dell'ordinamento divino da incarnarsi in termini di vita affratellata – perché da questo ordinamento scenderanno le condizioni favorevoli al farci ciascuno Maria e Gesù» (866).

La reborizzazione di Mazzini consiste nel dominante personalismo finale dell'itinerario salvifico («farci ciascuno Maria e Gesù»), confrontato con quello di Mazzini, che privilegiava «l'Umanità delle Patrie» non oltre la «somialianza» con essi archetipi divini. Intendo chiarire e specificare che la visione cristiana di Rebora nella sua azione di educatore e missionario («sacerdote») presuppone e finalizza il singolo individuo in stato contemplativo o di «oración» (secondo San Juan de la Cruz e Santa Teresa); solo così Rebora si sente «crocicchio» o «croce» per gli altri da educare e salvare nell'umiltà della divina ispirazione ricevuta.

Dopo tutto questo giro possiamo tornare all'*I.T.*, dove l'uomo Rebora (io grammaticale) agonizza (in senso greco-unamunesco) con l'Altro, stando in totale «isolamento» nel *deserto* e *spazio* stupefatto *fra quattro mura*, tramite *l'immagine* di Lui, «tesa» dalla mente vocata del fedele, in attesa di chi l'attende:

«Mi pare poi, a volte, d'essere chiamato, e non so da chi e per che cosa... incontro sempre qualcuno che pareva mi aspettasse» (667, 1921), «io non sono che un crocicchio (forse a me stesso croce)» (702, 1921), «missione *educatrice*» (706, 1922), «Io ho ricominciato la mia opera di fede» (707, 1922), «Gli educatori stanno per diventare i nuovi sacerdoti, nel senso vero della parola» (722, 1922), «apostolato religioso» (728, 1922), «tutto in me converge alla "Gerusalemme celeste sulla terra"» (732, 1923), «la Religione dell'Avvenire... la scoperta eterna del cristiano, più la nuova vita che da Cristo in poi l'Umanità intera ha rivelato nel disegno progressivo del divino sulla terra» (750, 1923), «questo è il travaglio segreto di tutti noi, operai per la medesima opera, da Gesù in poi, il primogenito dell'Umanità» (804, 1925), «impossibile risolvere la vita individuale... senza cooperare alla vita universale... dritta via... effettuabile quando sul suo cammino si sia guidati dai migliori per senno e per virtù (Virgilio e Beatrice)... ordinamento politico-sociale, religiosamente inteso... preparare anche fisicamente tipi superiori sì che la fecondazione ideale dei grandi trovi modo di incarnarsi e divenire quotidiana esistenza. Io medito di chiamare, massime le donne, alla pratica di questo fine... energia divina che chiamiamo Spirito, Dio» (810, 1926), «Il titolo *Il Vangelo dell'educazione* – mi pare calzi... o anche: L'educazione secondo il Vangelo» (813, 1926), «Io penso... che devo... far da concime all'albero della Vita» (830, 1926), «l'Ideale... occorre incarnarlo: per incarnarlo... qui comincia l'opera vera, e la crocifissione e la risurrezione» (851, 1927).

La sortita della soggettività e l'acquisto della vera fede attraverso il prossimo sono illustrati con l'esempio di Lazzaro: un io che rinuncia, ma prende l'iniziativa, simbolo della volontà e della Grazia:

«rinunciare alla grotta dell'io (Lazzaro) per uscire all'aria... quella Vita che non muore quando noi operando la verità di "Cristo"... la eterniamo nella maternità della Provvidenza» (722, 1923), «Lazzaro non ha potuto credere in Dio finché non ebbe fede nel destino umano: "levati e cammina" – gli dice la *fiducia* di Gesù – non vedi che ci sono tante anime sorelle (il "pensiero" di Maria congiunto all'"azione" di Marta) che attendono di volerti bene alla luce del sole! Ma il primo passo lo devi fare da te: osa credere che le tenebre non sono né assolute né vere né eterne» (731, 1923).

Abbiamo così percorso attraverso l'epistolario una lunga e continua via alla conversione durata circa ventiquattro anni ed infine eucaristicamente sigillata; conversione sempre «imminente» secondo l'*imminenza d'attesa* dell'*I.T.*; in una lettera dello stesso 1920:

«ora che sono con la vita... bisognoso... di imminenza» (636).

6. Le poesie. «Frammenti lirici»

Premesso l'assunto del misticismo reboriano, con le lettere non ci siamo distratti dalla poetica, giacché esse contengono toni e sintagmi, non di rado letterali delle liriche, così come queste trascrivono, non di rado metricamente, riflessioni pre ed epilinguistiche.

La contestualizzazione dell'*I.T.* con l'opera poetica gioverà a confermare, sin dai *Frammenti lirici*, la costanza e variazione omologica degli archetipi e loro fenomeni, motivi e occasioni.

Abbiamo notato che «*Dall'immagine tesa / vigilo...*» (verbo evangelico *vigilare*, esser pronti), significa una intenzione verso l'essere reale trascendente dell'ineffabile *nessuno* attraverso la di esso *immagine* nella mente del poeta. Con ciò è superata l'idea oggettiva dei platonici d'ogni specie e soggettiva dei positivisti deterministi. L'*immagine* non è una copia destituita o una rappresentazione meccanica, ma un'impronta attiva, tesa a restituirsi alla sua sacra origine reale. Questo campo di tensione copre tutti i *Frammenti lirici* in senso verticale, metaforizzato sovente con le vette montane della natura; formando così un poema unico e organico, materico e sensuoso, infuso in

esso un «dèmone» connaturale di quello del poeta. Se si conserva il vocabolo «idea», il senso è del tutto mutato; quasi anima cosmica bruniana e campanelliana (filosofi citati nelle lettere); risentito nei nervi e nel sangue del poeta, che lo costruisce, lo esalta e lo soffre verbalmente in un concerto musicale:

«Nel fiato e nel sangue un'idea / mi strozza... l'idea s'annida agli svolti... della mia carne si veste... agita nervi per trine e fibrille... se il minuto non trova... le copie del mondo... si stipano... ritorna... con alito morto l'idea» (*Fr.* XIII, 26-27), «ideal... palpa nei sensi» (XIX, 42), «si contrae / l'idea nel tempo» (XXI, 44), «un'idea che scruta e tormenta» (XLII, 75).

Da collocare tra i poemi metafisici del nostro protonovecento (Campana, Onofri, Comi, Fallacara) il frammento LXVIII, dove si sfrena l'animale cosmico nel percorso del sole vergine, che saetta lo sguardo sul nostro pianeta in un carosello di mare, cime, pianura, golfi, abissi, città; in un concerto di fischi, voci, sbadigli, arazzo di spire serpentine e anelli zebrati, tra la plebaglia impiccata all'Utile e i Superbi delibanti l'Inutile:

«Nel terso gravitar dei mondi insonni / in mistico colloquio... vergine il sole... e al mistico colloquio intanto il sole, / per gli ineffabili fulgori / della sua traccia preferita, va» (114-115).

L'«idea» diventa così «pensiero» nel colloquio «mistico» tra i mondi, mentre agli uomini spetta la parola:

«Dove è pensiero, come a noi l'eloquio» (ivi, v. 3).

Dev'essere uno dei primi *Frammenti*, giacché nei seguenti e maturi il poeta toglie la lucreziana «indifferenza divina», presentandosi e offrendosi protagonista del «contrasto» e «cimento» temporale-spaziale d'ogni fenomeno naturale e umano, verso la divinizzazione e spiritualizzazione del mondo:

«una forza piena... Tu divin senso palpitante e intriso del sangue quotidiano... che irraggi la vita... la mia forza... io non ho... lucri né mete / ma un vasto cuore intero (che)... il... divenir non stringe / in un'immobile idea» (LXIII, 107).

Fitta è l'area metaforica della guerra, impiegata all'ideale del «tentato cimento» (L, 88), del combattente di «pura baldanza» contro la «cieca sostanza» (vocaboli danteschi)¹⁶ dell'«inconscia folla angusta»

e della «vegetante natura» (LXVII, 112-3). Possente e vergine («casta ritrosia», LXXI, 121, «e l'amore non viene», clausola del LV, 97) superuomo nicciano nello spazzare via idoli e ipocrisie (fino alle «larve / dell'immortal ritorno», LXIII, 106); «torso d'eroe / in divina allegrezza» (LXI, 104), trovasi sempre al di qua dell'esperienza per lo stesso enorme impulso d'amore fraterno, donde le frequenti metafore d'ingorgo e afasia. È il dramma dei *Frammenti lirici* nella irrealizzazione delle proprie immani energie, per cui alterna o sincronizza, anche in uno stesso frammento, momenti di esultanza-vittoria a momenti di scoramento e rinuncia; ma costante un arreso dono intero di sè, povero di tutto, «mentre rotolo dentro» (clausola del LVI, 98), «paurosamente solo» (clausola del XXVII, 53). Ricacciato in se stesso, paventa il proprio «dèmone» fino a maledire la poesia e la ragione. In questa specie di *Frammenti*, che debbono essere tardi («quando il martirio si snerva», XLII, 72), emerge la figura di Cristo e della Croce:

«scopro il fremito d'un Dio» (XXXV, 62), «non voglio viverti più / nume o dèmone orrendo... orco» (I, 89), «poesia maledetta» (XXXIX, 67), «A che tu, poesia, / se dentro animi il mondo e fuor non sai?» (XLIII, 75), «e invano la prodiga forza / l'austera purezza radiosa / avranno portato la croce» (XLV, 78), «Cristo ha ragione e Machiavelli vince» (XXXII, 58).

Ma nulla d'un poeta «maudit», giacché in Rebora il bene è assoluto e frontale con tutto il rischio, voglio dire per la poesia, d'un positivo senza eccezione, e coi positivi la poesia è molto difficile, senza la sua parte di «sterco» per Rebora e di «fogna» per Montale. Specchio ed espressione della vita è la poesia col suo «lucido verso», terrena e divina:

«Tu sei cagnara e malizia e tristezza... o poesia di sterco e di fiori, / terror della vita, presenza di Dio» (XLIX, 85-86).

Nel campo dell'*attesa* ci interessa l'«annunzio che tarda»:

«Urge» (I, 5), «nel vorace tempo è vana attesa» (XII, 32), «sta la terra in... una floscia attesa... un annunzio che tarda» (LXIII, 106).

Unico soccorso invocato è la madre, «zolla» dell'albero familiare, i cui membri sono metaforizzati anch'essi in «tronco», «rami», «nido», «foglie», «gemme» (II, 18); abbiamo notato «un'idea che scruta

e tormenta»; l'«immagine», che il poeta chiede alla madre, si riferisce oscuramente a una *x* nei termini di «cosa», «bene», «norma», anticipi del *nessuno* dell'*I.T.*:

«O mamma! / Dàmmi ch'io... di ciascuna cosa il ben ritrovi / nell'immagine vicina» (L, 88), «attendo forse un'improvvisa norma / tenace...» (XLIII, 74),

mentre un ritornello scandisce la risoluzione del novello Zarathustra d'un Nietzsche cristianizzato:

«Laggiú fra gli uomini / domani io tornerò» (L, 87-88).

Altri soccorsi restano misteriosi e allusivi ad altra dimensione, come una certa «mano», pur consueta:

«Ma tutto la solita mano / mi porge...» (VIII, 26-27);

se è del poeta non riesce ad afferrare l'amata per paura di confidarsi con lei, tra timore di non essere amato e remora di smarrire la verginità; cataromania sublimata:

«La mano annaspa e raro s'accompagna / la pupilla s'inebria e male scorge / l'attesa dell'invito... cosí l'attimo va... due cuori si lasciano» (XLII, 72-73).

Tale freno erotico del complesso di castità si simbolizza come sintomatico d'un'attitudine fisio-psichica sacerdotale di riservarsi interamente a un essere superiore e unico; ovvero dell'*élan* mistico verso il futuro *nessuno* velato e «vigilato» nell' *I.T.*; intravisto nei *Frammenti lirici*:

«nessuno / non trovo» (I, 15), «realtà segreta» (II, 17), «prodigioso essere» (V, 22), «senso interno» (VII, 25), «segno divino dell'essere» (X, 29), «inflexibil mistero» (XIV, 35), «insolubil mistero» (LXI, 116).

Il cronotopo dell'*I.T.* comprende i vocaboli *istante*, *ombra*, *muro*, *spazio*. Nei *Frammenti lirici* tempo e spazio sono dèmoni materici, sensibili e animati in sé e nell'anima umana, musicali e consustanziali delle cose e degli esseri con essi intercambiabili, a volte mitologizzati, vasi dell'eterno e delle essenze immutabili:

«Sirena del tempo» (I, 15), «ruscello è il tempo eguale... fremente bontà, / tu che l'eterno inseguì / nel fuggevole giorno... impeto strano, sii forte / nel giogo del tempo» (II, 18), «gravoso spazio» (LXIII, 106-107), «lo spazio cionno» (LXVII, 112), «concento... di spazi» (LXXI, 120), «spaziante conquista... lo spazio pauroso e assetato» (LXII, 105), «nel convulso spazio... ebbra l'ora si stordiva» (XVII, 39; in aura erotica), «lo spazio zonzando scintilla» (XXVIII, 54), «Dio feroce nello spazio / guizza di luce» (XXIX, 55), «io sol rimasi nell'avidò spazio» (XLV, 79), «in un fluido eguale / spazia ineffabile il tempo» (LX, 107), «vorrei così che l'anima spaziasse / nell'urto incatenato del cimento» (V, 22).

È materiale precostruito per le *mura / stupefatte di spazio* dell'*I.T.*, la cui *ombra* è annunciata dalla «forma nera» del poeta tra «ne-re forme», stando in altro *Frammento* la madre vicina come produttrice di spazio, di certo espressionista nella sua umana animazione; ma, si badi bene, espressionismo umano di Rebora, non deformante né deformato in sé e nelle cose spazializzate:

«case dall'occhiaia strana... ombra sulle vie... assopito è il vorticoso squillo. / L'anima tarda... alla mamma vicina io mi riposo: / spazia ella intorno tacita e divina / accarezzando guarda... / nel vorace tempo è vana attesa... a noi perdona... sopra è l'oscura palpebra della notte» (XII, 32-33).

Dice: «mamma... divina», precorrendo l'*immagine* della Vergine; così «a noi perdona» di *verrà quasi perdono* dell'*I.T.*, e nel frammento V: «perdono / (quando tutto ama e perdona)»; l'«assopito... squillo» anticipa il *polline di suono* e il *bisbiglio* dell'attesa, vocabolo che troviamo in campo d'amore umano nel frammento XXIV:

«Sui fianchi ondano avvinti / gli amatori in bisbiglio» (49).

Altri sinonimi sonori:

«eterne voci» (V, 22), «voce eterna» (XXXIX, 68), «il ricordo... la speranza è il suo murmure (del fiume del ricordo)» (XV, 37), «Grillo del focolar / la tua lima assopita lamenta... che la mia cappa è spenta... è vicin nuovo ardore» (XLVIII, 84), «sussurro interior d'armonie» (L, 90).

L'altro segno dell'appello, pur esso appena udibile, come (assopito lo «squillo» e la «lima» del grillo) il *campanello* in sacro recinto, lo ravvisiamo nella frequente «campana», pur essa tacita o lieve il «tinno», come il bisbiglio:

«Un senso di campana / in abbandono... tocca il suono... l'anima fluisce» (LX, 107), «fan le campane tinno» (LXXI, 120), ecc.

E non manca il *polline*, segno di fecondazione, metafora del *suono* nell'*I.T.* e dello «sguardo» nel XXVI dei *Frammenti lirici*:

«Nella sommersa pace il guardar mio / sembra che in fiammei pollini s'incieli» (XXVI, 52).

7. «Poesie varie» e «Canti anonimi»

Questa seconda fase d'approssimazione alla conversione intensifica in ampiezza e profondità gli elementi sacri, letterali e sinonimici dell'appello, contestuali dell'*I.T.*, in accordo coi riscontri che abbiamo notato nelle lettere coeve. Mi riferisco soprattutto ai due vocaboli centrali dell'*immagine* e del *nessuno*, sintetici indeterminati del dittico Cristo e la Vergine nel campo dell'Evangelo; ne abbiamo esaminato nelle lettere il tramite della madre naturale-civile e dell'amante, madre anch'essa; il tutto nell'esperienza diretta e atroce della guerra. Con l'*I.T.*, che è del 1920, si chiude questa fase a esaurimento dell'eros terreno e del pathos bellico, negativi trasposti e sublimati nella seguente missione educativa popolare, quasi di parroco laico.

Tra i segni del richiamo divino cominciamo dalla *tensione*, sia pure generica per metafora vegetale; campo contiguo dei *Frammenti lirici*, secondo l'archetipo dell'albero della vita. Giacché Rebora s'inventava l'essere e l'esistente, investendoli delle sue immagini interiori, riflessi e proiezioni dirette d'una realtà noumenica e numinosa, per ciò stesso ontologica. Così agì con le sue donne, identificandole con la Madonna. Nel frammento (*Clemente, non fare così!*) del 1914 introietta la madre e la estroflette colloquante col suo Clemente, sì che ammonimenti familiari reali si trasfigurano religiosamente nel contrasto del poeta tra sé e il mondo, altruismo ed egoismo, Dio e diavolo, in vista della «scelta»:

«Sereni e spietati / vietar con tristezza / la bella natura che dato / ho al mio caro, al mio santo... obbedisco / al Dio che cresce, e il diavolo aumenta... e forse, domani, sui trenta / (urge la scelta tremenda, / dire sì, dire no / a qualcosa ch'io so)... con fede, arido di fede... nutrire una cosmica voglia d'amore...» (158-165).

L'empito cosmico-energetico è lo stesso dei *Frammenti lirici*, ma c'è la novità della «scelta» nella retrospezione dei 29 anni sin dal ragazzo ribelle, difficile e generoso; scelta forse tra un anno (ossia nel 1915), verso il «qualcosa ch'io so», anticipo del *nessuno* dell'*I.T.*

Nei *Canti anonimi* è al culmine l'«ossessione d'attesa», anno 1914 (*Notte a bandoliera*), tenendo conto sempre del pathos bellico, che esaspera la cieca volontà e speranza di salvezza, sgangherando espressionisticamente tali liriche in parodia e ludibrio della guerra, ma sempre in moduli musicali al limite di rottura. Vediamo prima il *nessuno* del 1914:

«Il tuttoniente che sprona. / E nessuno (nessuna) mi aspetta: / corro, perché non ho fretta». (*Movimenti di poesia*, I, 169).

Col femminile «(nessuna)» s'insinua la predeterminazione della coppia Cristo e la Vergine. Nel *Coro a bocca chiusa* del 1916 troviamo: «forse qualcuno aprirà», tornando la «mano» dei *Frammenti lirici*, che è quasi alla lettera il *forse già viene* dell'*I.T.*; l'evangelico «Pulsate et aperietur vobis»:

«Ma busseremo noi se avanzerà anche sola una mano busseremo: atroci bussare, accorati bussare. / E forse qualcuno aprirà: chi aveva schiusa l'attesa. / Forse una donna, se spalancato avesse il suo cuore» (213).

E in *Sacchi a terra per gli occhi* dei *Canti anonimi* troviamo un testo omologo dello spazio intimo *fra quattro mura... più che un deserto* con l'imminenza dell'*I.T.*: la «voce» ancora assente:

«La solitudine è vita... sí, puoi rizzare alte mura / e un convento in te stesso... ma la voce non è presente; / si ode vagire una culla, / ma la mamma è assente... nell'imminenza di Dio» (143-144).

Lo spirito mistico reboriano d'azione è fondato sulla contemplazione («convento»!); metafora del neonato alla nuova vita, celata ancora Maria, il *nessuno* dell'*I.T.*

E in *Se Dio cresce* c'è la metafora del sole:

«Ma chi si sveglia nel gran giorno ha fede / scorge cader la luce al nostro fondo / per rivelarci il sol che attende / nel culmine del mondo» (146).

In queste poesie si conferma la potenza dello *spazio* bisemico, esterno-interno, in metafora culinaria della futura ostia eucaristica:

«L'astro della mensa, / il sol della polenta / per chi ha in sé grande spazio» (*Al tempo che la vita era inesplosa*, 136).

Ivi stesso il sintagma dell'*I.T.*, *mura / stupefatte di spazio*, trova riscontro stilematico in

«Ghiotto della mia fame¹⁷, / stupefatto di festa»;

il poeta è in campagna con il suo semplice e sapiente amico Carlo contadino.

Il *più che un deserto* s'illustra con la poesia *Sotto il deserto* degli stessi *Canti anonimi*, arido alla superficie con rara «oasi» fecondata dall'immenso fiume nel sottoterra, grande metafora biblica; l'«oasi» e il «convento» citato e le *quattro mura* sono dello *spazio* miracoloso (*stupefatte*) dell'anima aspettante; mirabile è l'intuizione lirico-mistica del «desiderio», che si concentra nel piccolo spazio fecondato e refrigerato dell'«oasi», la quale se ne impossessa:

«Sotto il deserto... un fiume immenso... ma di fuori sta il deserto / senza avere giovamento... che se (il fiume) sporge in refrigerio / dentro l'oasi feconda / una cinta lo circonda, / e fa suo il desiderio» (147-148);

il desiderio è sinonimo dell'*imminenza d'attesa*.

Infine i versi dell'*I.T.*, *nessuno... verrà quasi perdono / di quanto fa morire* sono confrontabili con la poesia *Perdono?* del 1917, interrogativo cinque volte ripetuto; poesia di guerra, terribile e straziante ai vertici del tragico-sublime reboriano: è modellato il fante «caduto», putrefatto e sfigurato, raccolto dal suo ufficiale pietosamente; è lo stesso che fu «stella» per la sua «mamma», bambino «che faceva pipì», «caduto», ma «non caduto», perché fu unica, individua, copia umana dell'essere nell'eterno espresso dal vertiginoso ossimoro, «l'immemore tempo è nessuno»; il mistero della morte, del crimine infame e dell'anima immortale nel tempo negato è rimesso a quell'interrogativo ossessivo, rivolto a un essere innominato, un più zero del *nessuno* dell'*I.T.*:

«Fungaia d'un morto saponava la terra... diedi come a fasciarlo di sguardi... mamma... irriducibilmente creato... una donna... indicibile uno... se per la

gente a venire, in grandezza caduto – l'immemore tempo è nessuno, e non cade...» (209).

Quel «fasciarlo di sguardi... in grandezza caduto... non cade» ci ricorda *Il capitano* di Ungaretti, del 1929, con la stessa secca sobrietà:

«Era alto e mai non si chinava... nessuno lo vide cadere... gli chiusi gli occhi».

8. Terzo periodo

a) *Le lettere*

Lettere coeve sono poco utilizzabili per cui le abbiamo omesse. Sia detto in breve: Rebora convertito e poi sacerdote placa qualunque drammatica attiva e dialettica di contrasto coi negativi assoluti nel campo del ministero religioso, della docenza e assistenza; si dà un codice dogmatico e pratico da realizzare, libero, accettato e sconfinato. Del vecchio uomo non resta più nulla nella prassi. Gli affetti familiari e amicali si conservano, ma con un fine di assimilazione alla propria conversione, anzi si affinano, se gli stessi genitori sono refrattari. Rammenta l'itinerario trascorso, ma solo per farsi esempio e incoraggiare; alla sorella Marcella:

«Gli inizi sono sempre poco rispondenti all'attesa interiore... la S. Chiesa in cui Egli vive presente e celato» (*Lettere*, II vol., 5, 1931).

I termini dell'*I.T.* (*fra quattro mura... spazio... deserto*) si sono razionalizzati in certezza trascendente e comunitaria; l'*attesa* è terminata, tolto il *forse* da *forse già viene*. Naturalmente, il cristiano aspetta sempre, si converte ogni momento o tenta, soprattutto spera, per cui è un'altra attesa di permanenza. I segni dell'appello sono riconoscibili e registrati, giacché sono stati provati; il fedele ha chiamato, è stato chiamato e gli è stato aperto; ribussa sempre con trepidante fiducia. Uno di questi segni lo segnala a Clara Pavirani:

«la sua anima è fatta per cercare e trovare il tesoro nascosto... e a volte, il patire – come un panico interiore di freddo isolamento – sono indizi di forse prossima benedizione» (26, 1934).

L'«isolamento» sembra lo stesso dell'*I.T.* Qui è un avviso al fedele che lo viva. Alla madre o al padre che si è consolato rileggendo vecchie sue lettere, soprattutto di guerra, esterna la sua

«vera consolazione... di trovarmi in ben altra e sublime guerra» (27, 1934)

Dicevo degli affetti familiari conservati, in quanto sono trascesi e fissati nella nuova vita dello spirito:

«Questo mio entrare nell'Istituto della Carità... non significa già scioglimento del mio mondo anteriore, ma trasfigurazione in esso... e non è neppure troncamento, ma anzi sublimazione di tutti gli affetti» (10, 1931).

Alla sorella Marcella in via di convertirsi o già convertita si compiace di enarrare la propria numerosa, complessa e graduata ordinazione sacerdotale cominciata dalla «tonsura» fino all'«Ordine del Presbiterato» (34, 1934).

Si confronti con lo spasimo dell'*attesa*, l'*istante* vigilato, il *deserto*, il *nessuno*, il *forse*, il *bisbiglio*, dell'*I.T.*

La trasfigurazione o sublimazione della vita passata implica una rigorosa selezione di essa; in una lettera a un'antica discepola chiede scusa dei falsi insegnamenti che le propinò; in altra al fratello Piero, che si accinge a editare le *Poesie*, esprime la sua vergogna per avere scritto il IV dei *Movimenti di poesia*:

«temo forte che tra le liriche ripubblicate figuri una, che a ricordarla ora, mi angoscia profondamente e con intimo rossore; è quella che termina: "*verso* (non ricordo più l'aggettivo) *Madonna*". Miserabile componimento che vorrei incenerire» (114, 1946).

L'aggettivo è «lussuosa», trasfigurazione profana d'una notte erotico-anomala infernale con la Natus, la compagna del tutto ignorata in queste lettere. Di essa abbiamo rilevato la parte che ebbe nella educazione umana ed anche religiosa di Rebora, specie in guerra, condividendo con lei altra

«maldormita notte sulla cesta - assillato da cimicioni e pulci, amorosamente spiate al varco da Lidusa» (1, 1917, in *Appendice* al vol. II, cit.).

L'*imminenza di attesa* si rinnova letteralmente nell'essere ordi-

nato sacerdote, ma in altro senso; ossia, per contiguità tra attesa ed esito:

«Sono nell'imminenza – e palpito come un passerottino caduto dal nido e raccolto da mano pietosa» (48, 5 settembre 1936; l'evento il 19);

la differenza sta nell'aggettivo verbale «raccolto».

Anche lo sguardo al proprio fisico è cambiato, rispetto all'esaltato in giovinezza:

«Quanto alla foto per la pubblicazione, lasciamo questa mondanità... tranne che forse per umiliazione, mostrando come son diventato brutto da quel bel giovane che ero» (116, 1946; tra due crocette).

Prezioso nella lettera seguente allo stesso Piero è un passo sull'estro e la tecnica delle ormai antiche poesie; un raro momento di dignità di poeta:

«Circa la stesura dei miei versi, se ben ricordo, non erano *currenti calamo* (tranne versi o periodi ritmici che venivano da sé nel primo abbozzo): ma c'era molto lavoro per renderli al "minimo", che continuava quasi nel sonno» (116, 1946); «Circa poi la poesia, è vero ch'io torno a sentirla e convengo con te riguardo alla sua efficacia sulla vita interiore, quasi veicolo del visibile nell'invisibile... ma è pur vero che non si può esprimere se non ci è donato: "Io mi son un, che quando Amore spira..."» (143, 1951);

motivo di poetica metafisica dantesca e nel modo inglese da Coleridge a Hopkins per compenetrazione e fusione di uno stato ispirato, magico-onirico con una cultura e prassi tecnica raffinate e complesse, dominando l'elemento simbolista francese del poema musicale wagneriano-mallarmiano; da cui l'enigma concertato dell'*I. T.!* Esterna, ma non meno tecnicamente e immaginificamente profonda la lezione metrico-musicale di D'Annunzio, zona ancora da esplorare; ne faccio cenno nello studio citato.

Da tale poetica sono esenti le lettere di questo periodo, immuni da neologismi, alterazioni affissali, vernacolismi, trascategoremi, tropismi, iperbati, ecc., di che s'intessono anche le lettere anteriori. È prosa limpida e serena intenzionalmente, entropica d'infinita sinonimia e tautologia di nomi sacri, consigli e ammonimenti, benedizioni, metafore di fiori, crisalidi e farfalle. Per il resto ripete al fratello editore delle *Poesie* la propria aridità poetica.

b) *Le poesie*

Eppure la poesia rinacque dalle sue ceneri in grazia di una *intensificazione ed esaltazione* dello stesso spirito educativo, edificante, parenetico e precettistico espresso nelle lettere e praticato nella vita sacerdotale; del resto, anche San Juan de la Cruz e Hopkins erano sacerdoti; strana identificazione oraziana nei mistici del *docere e delectare*, tra ispirazione ed *exemplum*. Quindi, riemerse l'antica tecnica, variata e graduata secondo le occasioni e le circostanze da un massimo a un minimo o quasi nulla di poesia, dal *Curriculum vitae* al *Ritrattino del Padre Fondatore* (ho detto «quasi nulla»...). La poesia fu un dono agli uomini fratelli, un sacrificio, quindi degno e poetico per rispetto ed efficacia.

Infatti, nelle poesie religiose tutti i vocaboli e sintagmi dell'*I.T.* li ritroviamo, ma con una novità: in duplice registro di retrospezione alla vita trascorsa, col tempo verbale al passato, e di attuale, continuo dramma dell'anima che ancora cerca e si ricerca nello stesso porto raggiunto, con i verbi al presente. I due registri sono intimamente connessi nelle poesie maggiori; ma, come ho accennato, si scorge sempre qualche scintilla nelle minori e minime; sgorga ancora la vena del cantico lirico-eroico reboriano.

Nei momenti sublimi, quanto più è certa la presenza dell'Amato, tanto più intenso è il desiderio nella tensione e attesa, e più frequenti i segni dell'imminenza e della chiamata; tanto più certo è il recinto sacro (Chiesa, Duomo, Calvario, ecc.) del dramma, ed espliciti i tre attori di Cristo, la Vergine e il poeta, il fedele e ora sacerdote, l'uomo che ha raggiunto se stesso. Eccelle il *Curriculum vitae*, che dette una sterzata alla critica reboriana dubitante o distratta, cominciando da De Robertis, che da grande critico sapeva ricredersi. E tale poema inizia col presente dell'*attesa* dell'Amato a mo' di *Cantico dei cantici*, come le canzoni del *Cantico espiritual* di San Juan de la Cruz. Il poeta rammemora la vicenda esistenziale-religiosa e i segni dell'appello. Mettiamo in corsivo i vocaboli coincidenti con l'*I.T.* o sinonimi, e anche simbolici del verbo *venire* nella forma negativa *non viene*:

«Lo Sposo ancor *non viene*... ma il Calvario ascende... lo Sposo *indugia*... mi s'*annunziava* Dio, / che dà *perdono*... ecco alcun *cenno* ch'entro me persiste... *mamma* scusava... gemevo, *senza Cristo*... *murai*, fanciullo... e *cinta* e chiesa e casa... gridavo la mia *pena*... o allodola... come in un *trillo* fai per incielarti... ed

ecco il *fischio* dell'andata al fronte... *isolamento*... e più *nessuno*... appesa stava un'icona materna... Uno in Croce... l'una (montagna d'acqua) *incalzava* dopo l'altra *urgeva*... Duomo... *suonava una campana*... scorsi Cristo in *immagine* di rupe... *cantini* di grilli vicini... Maria / orante *figurata* in una nicchia... io ti *chiarmavo* già come Maria... *campanacci*... *chiostra* d'un monte... fievole giunse l'*eco* d'un *belare*... *teso* l'orecchio dietro quell'*indizio*... dolce il *belato* prossimo mi trema... madre con bimbo... *presagio* sorse nella *fantasia*... la Madonna... al Figlio ardente mi portò... Renatina... spiavi... l'*apparir* mio *atteso*... quasi aria al respiro il suo *perdono*...» (292-302).

I segni sono detti «cenno», «indizio», «presagio»; al *campanello*, *polline di suono* e *bisbiglio* corrispondono «trillo», «fischio», «campana», «cantini», «campanacci», «eco d'un belare», «belato»; le *quattro mura*... di *spazio* e *deserto* si determinano in «Calvario», «cinta», «chiesa», «isolamento», «Duomo», «chiostra»; il *nessuno* in «lo Sposo», «Madonna» e «Figlio», «Cristo» e «Maria»; gli stessi *nessuno*, *perdono* e *pena*, *teso*, *atteso*; *immagine* diventa «icona materna».

L'aspro *ascensus* dall'«altura» al «paradiso» e al «verbo rivelato» si esempla su quello dantesco:

«Restio riprendo... l'erta... alla suprema altura... sopor mi prende, già scorato e affranto... ricalco in ansia l'orma dei miei passi... quando in terror moriva la speranza... come luce per l'occhio operò il Verbo... ogni dí più novizio al Paradiso...» (291-303).

L'«icona materna» di Maria la ritroviamo nell'«immagine» della *Mater clementissima* come tramite di «pensiero» verso Dio nella stessa «chiesa» e «isolamento» del *Curriculum*:

«a Te pensando... un bisogno invincibile di Dio / talvolta m'assaliva; e già credevo / che sol da Te mosso a sperar foss'io. / Dentro una chiesa allor mi ritraevo / cercando la tua immagine; e in quel viso...» (250).

Ritroviamo metafore vegetali della *tensione* e della *pena*, che diventano «spasimo» e «martirio», come vedremo:

«spasima l'anima in tutte le sue doglie... dal tronco al ramo per fronde si esprime / tutte al ciel tese con raccolte cime» (*Il pioppo*, 281).

Nell'imminenza frustrata e paura del ritorno al mondo è interessata la materia corporea metaforizzata e reale; l'intervallo è minimo:

«Terribile ritornare a questo mondo / quando già tutte le fibre / erano tese a transitare» (277), «Tutto è al limite, imminente... son contati gli istanti... oh, sia la goccia del Tuo sangue!» (275).

Si chiarisce ancora il senso del *nessuno* dell'*I.T.* nella solitudine e incomprendibilità della istantanea zona intermedia:

«Solo calcai il torchio: / con me non era nessuno... incomprendibile amore di Gesù» (p. 475).

Il negativo mistico del *nessuno* si esprime in immagini di «spazio nero» e notturno «silenzio», e senso di «stupore», lo stesso delle *quattro mura / stupefatte di spazio*:

«qui nel martirio atrocemente opaco: / enorme spazio nero al mio vedere, / come sospeso son tra lampo e lampo» (*Ventesimo di prima Messa*, 278), «Silenzio è intorno nella notte immensa» (*Annunciazione*, 253), «Gesù... nel mezzo della Chiesa a me si dona / anche se solitaria è mia persona» (*Frammenti*, 264).

Il nesso delle *pene* e del *perdono* dell'*I.T.* si ripete in *La Chioccia*:

«Oh senza Te, Gesù, le nostre pene / son già principio in terra dell'inferno! / Oh, Padre nostro, scenda il tuo perdono» (251).

Infine con *spazio*, si dà il segno sonoro dell'appello per metafora: il *bisbiglio* e *polline di suono* dell'*I.T.*; e abbiamo già visto «trillo», «fischio», «campana», ecc.:

«distese lunghe di spazi... sussurro di uccelli in profondo» (279).

Propri sono di Dio i vocaboli dell'annuncio e presenza: «ronzio» e «sibilo», che Montale riporta da un colloquio col poeta:

«- La voce di Dio - mi disse Rebora... - è sottile, quasi inavvertibile, è appena un ronzio... ed emette un sibilo lievissimo...»¹⁸.

In un verso citato del XXIV dei *Frammenti lirici* c'è il vocabolo «bisbiglio» d'eros umano, sostrato metaforico dell'amore divino:

«Gli amatori in bisbiglio / nel languor sciolto dell'estiva sera» (49).

Nel *Cantico dei cantici* la Sposa avverte col senso dell'udito la venuta dello Sposo, d'accordo coi suoni della natura:

«Un rumore! È il mio amato... e il tubar della tortora si sente nella nostra terra» (8 e 12).

E in *Giobbe* (4, 12):

«A me, furtiva, giunse una parola / e il mio orecchio ne carpi il lieve sussurro».

Teofania del Signore nel libro I dei *Re*, (19, 12-13):

«E dopo il fuoco il rumore d'un'aura lieve. / Quando Elia lo udì...».

Nelle *Moradas* di Santa Teresa le pecore percepiscono appena il «silbo¹⁹ del Buen Pastor» (IV, 3, 2).

Abbiamo accennato che il *Cantico dei cantici* è la fonte anche delle canzoni del *Cantico espiritual* di San Juan de la Cruz con il medesimo accordo amoroso tra l'umano e il naturale:

«Oh, Amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas, / los ríos sonoros, / el silbo de los aires amorosos» (*Canción* 13)²⁰;

e nel commento si rileva la superiorità dell'udito, più spirituale del tatto, conforme al *Cortegiano*, che fu tradotto da Juan Boscán, nel clima del rinascimento musicale; e musico era, abbiamo notato, Rebora, musica incantatrice la sua poesia. Parimenti l'agostiniano Fray Luis de León, che dedicò la famosa ode *El aire se serena* al grande musicologo trattatista Francisco de Salinas:

«¡ Oh son! ¡ oh voz! ¡ siquiera / pequeña parte alguna decendiese / en mi sentido, y fuera / de sí el alma pusiese / y toda en ti, oh Amor, la convirtiese!...» (*De la vida del cielo*)²¹.

9. Variazione

Il lettore di questo studio al principio del medesimo si sarà stupito, a dir poco, ch'io l'abbia intitolato, come il precedente, *La poesia di Clemente Rebora*, avendolo centrato su una sola poesia del 1920 di

brevi versi ventisei. Spero che alla fine consenta alquanto dopo ampio e dettagliato spiegamento di coincidenze letterali e sinonimiche, omologie concettuali, patetiche e figurali tra l'*I.T.* e i testi di tutta l'opera epistolare e poetica comparati, anteriori (*Frammenti lirici*, *Poesie varie* e *Canti anonimi*) e posteriori (*Poesie religiose*). Ci può soccorrere il concetto analogico, e reale nell'aspetto fono-verbale portatore del significato, di *variazione* musicale intorno a motivi elementari dello spirito mistico generale e specifico di Rebora. Trattasi di un *tipo*, non junghiano o almeno integrabile, in quanto fortemente culturalizzato e tecnicizzato nell'arte poetica di una determinata tradizione letteraria e filosofica, dalla Bibbia a Dante, dal platonismo rinascimentale allo spiritualismo francese, dai teosofi ai mistici di tutti i tempi.

Tra archetipi costellati (attivati) e modelli culturali tanta complessa intenzione ed estensione viene contratta ed essenzializzata in un *punctum* dell'essere e della sua conoscenza, lo stesso dantesco: «un punto vidi che raggiava lume», con lo stesso verbo *vedere* dell'*I.T.* sincrono dell'*udire*, come nello stesso Dante:

«Ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro (dell'aquila) / e sonar nella voce...».

Ora l'*I.T.* rappresenta ed è tale *punctum* di riduzione e nullificazione acosmistica e subiettiva in funzione ontologico-trascendentale attraverso i *Frammenti lirici*, *Poesie varie* e *Canti anonimi* a mezzo occasionale, simbolizzato e tragico della guerra e del non meno tragico, ancorché diversamente, amore terreno e carnale. Il poeta resta solo, in uno spazio deserto, e inizia da quel nulla di natura, città, gente, ecc., la chiamata nel nuovo punto d'incontro tra colui che chiama e il chiamato fino al limite di speranza: *forse già viene*.

Nelle fasi seguenti il cosmo viene ricostruito, il medesimo e altro investito dalle stesse *images* di fondo, rese più certe: un tragitto che abbiamo esaminato; come se Rebora abbia per mezzo secolo variato un'unica poesia conativa, che stia nell'ipogeo di ciascuna delle duecento e più espresse, in maggiore o minore misura e intensità. Massima e rappresentativa nel caso dell'*I.T.* per la sua chiusura e apertura, dell'innominato interiore, che aspira a un nome e a una certa dimora di verità.

10. Sulla cronologia delle «Poesie». Le «poesie della guerra»

Se archetipi e motivi divini e umani tra idea e copia, immagine ed essere, come abbiamo cercato di dimostrare, restano costanti e continui nel mezzo secolo della vita e scrittura di Clemente Rebora, non è meno importante la considerazione dei tempi di svolgimento dell'esperienza d'ogni specie, da proiettare editorialmente. Interessa la zona mediana tra i *Frammenti lirici* (1905-12) e le *Poesie religiose* in senso lato.

I curatori della garzantiana de *Le poesie*, senza nulla togliere dei loro meriti, non hanno creduto di accettare la mia proposta di conformarsi, per tale fase, non solo nel titolo, alla vallecchiana del 1947, eseguita dal fratello del poeta, epperò di autore nei limiti della consultazione col medesimo: *Frammenti lirici*, *Poesie varie* (1913-18), *Canti anonimi*, *Poesie religiose*; oltre a *Versi* (1926) unica poesia di una «Parte quarta», seguendo le *Poesie religiose* senza alcuna «Parte». Affrettata e misera edizione, possiamo dire, di dopoguerra; comunque utile; di «*principes*» non vi sono altre, casuali raccolte; giusto è stato attenersi alla vallecchiana dei *Frammenti lirici*.

Ripeto e puntualizzo i miei *desiderata*²². Anzitutto, trasportare dall'*Appendice*, sempre della garzantiana, il III e IV dei *Movimenti di poesia* del 1914, di seguito al I e II, e le dieci *Poesie per una lucciola* (1916-19) dopo *Vanno* del 1916, con ogni avvertenza circa il rifiuto di esse da parte del poeta a molti anni di distanza. Collocare, come nella vallecchiana, i *Canti anonimi* dopo le *Poesie sparse e prose liriche* (ivi *Poesie varie*), titolo che è stato accettato, ma, assegnando a questa sezione II le date 1913-20; quindi disporle in una I parte nell'ordine cronologico da me suggerito, da *Il ritmo...* del 1913 alla *Canzoncina* del 1918, scorporando e raccogliendo in una II parte le poesie dal 1922 al 1927, e ancora in ordine cronologico secondo i dati oggettivi che ho ricavato dalle lettere e altri documenti. La filologia si arrangia sul probabile, se il certo è esaurito; basta avvertire il Lettore, anche per future correzioni. L'operazione è semplice sulle pagine 155-242 della garzantiana: Parte I, da *Il ritmo...* a *Italia*, e Parte II, le restanti, portando nella parte I gli *Aforismi* del 1916, *E' Sera-fina nido per giornate* del 1917 e *Canzone zingaresca* del 1916.

In tal guisa spicca quello che ho chiamato, in base a precise citazioni dalle lettere, *Libro della guerra* (1913-20), contenente la «donna», esperienza fondamentale, dirimente; infernale transito obbliga-

to e accettato dell'uomo e poeta Rebora verso la sua ultima meta, destinata e prevista, di poeta santo.

Note

- ¹ Le opere di Rebora citate sono le seguenti: *Le poesie (1913-57)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano, 1988 (indicherò solo le pagine e, per i *Frammenti lirici*, il numero d'ordine); *Lettere*, a cura di M. Marchione, I (1893-1930) con prefazione di C. Bo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1976; *Lettere*, II (1931-57), prefaz. di C. Riva, ivi, 1982 (allegata nel secondo volume, pp. 195-436, la novella religiosa in lingua inglese nell'originale riprodotto *Colui che ci esaudisce o Gianardana, versione, cenno, note e commento di C. Rebora*, Bottega di Poesia, Milano, 1922; II ed., Caddeo, Milano, 1923). La sigla I.T. indica la poesia *Dall'immagine tesa*.
- ² O. Macrí, *La poesia di C.R. nel secondo tempo o intermezzo (1913-1920) tra i «Frammenti lirici» e le «Poesie religiose»*, in «Paradigma», 3, La Nuova Italia, Firenze, 1980, pp. 279-313; idem, (II), ivi, 4, 1982, pp. 177-209. Inoltre, *Il concerto verbale reboriano*, in *Poesia e spiritualità in Clemente Rebora*, a cura di R. Cicala e U. Muratore, Interlinea-Edizioni Sodalitas, Novara, 1993, pp. 91-103.
- ³ Il titolo *Poesie varie (1913-18)* sta nella «Parte seconda» de *Le poesie (1913-47)*... raccolte ed edite a cura di P. Rebora; si veda qui l'ultimo paragrafo per la questione testuale.
- ⁴ Rebora fu riformato con la diagnosi «mania dell'eterno!» Cfr. M. Marchione, *L'immagine tesa*, pref. di G. Prezzolini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1974 (I ed., 1960).
- ⁵ Dedicà dei *Frammenti lirici*: «Ai primi dieci anni del secolo ventesimo».
- ⁶ Si racchiude nella formula: «l'amante si trasforma nella cosa amata» (827, 1926), con la quale Rebora interpreta «le stigmate di S.Francesco». Il poeta spagnolo neoplatonico-pe-trarchesco Fernando de Herrera traduce: «Mi alma... se transforma / en la belleza vuestra» da Petrarca: «L'amante ne l'amato si trasforme» (*Trionfo d'amore*, III 162); il vocabolo «cosa» è nello stesso Petrarca: «cosa bella e mortal...» (248, 8). In San Juan de la Cruz: «L'amato nell'Amata trasformato» (*Noche oscura*). E nel *Gianardana*: «L'Immolato e l'Immolatore sono un'unica cosa» (cit., p. 262).
- ⁷ Sia la sua squallida cameretta, in cui si ridusse dopo la partenza di Lydia Natus, o una cap-pellina di campagna, come avevo supposto nello studio citato.
- ⁸ «Fra quattro mura di libri e d'ombre... l'amabil giovinezza qui s'infossa» (LV).
- ⁹ Vedi M. Marchione, *op. cit.*, p. 31.
- ¹⁰ Per la verità, detta camera non aveva campanello, come constatò un amico che andò a visi-tarlo.
- ¹¹ Vedi M. Marchione, *op. cit.*, p. 308.
- ¹² Saranno pubblicate a cura di Renata Lollo.
- ¹³ Lettera all'Aleramo del 26 novembre 1957, in M. Marchione, *op. cit.*, p. 310.
- ¹⁴ Sul dantismo di Rebora si veda di R. Cicala, *Presenze dantesche in Rebora «religioso» con un autografo inedito*, in «Microprovincia», n.s., 29, gen.-dic. 1991, pp. 86-113.

- ¹⁵ La visione teologica d'un finale Regno dello Spirito Santo trovò fondamento ideologico e incentivo azionistico nella prima educazione filosofica di Reborà, cominciando dallo stesso Romagnosi *sub specie massonica*: la terza genesi d'un ordine di ragione morale, nel quale lo spirito individuale crea l'ideale archetipo di bellezza, giustizia, bontà, ecc., privilegiata la poesia come attuazione personale d'una recondita «energia», che governa provvidenzialmente il mondo (si veda l'eccellente monografia di D. Valli, *Romagnosi e Manzoni tra realtà e storia*, Milella, Lecce, 1968). Con Boutroux si fonda una teologia, che dirime il dualismo kantiano dagli opposti regni della necessità e della libertà; si qualifica religiosamente la gerarchia ascendente degli esseri e si libera l'anima, che aumenta la propria «contingenza» o liberazione dalla materia nell'essere pensante. Nell'ultimo Mazzini l'Umanità è il nuovo Messia e si identifica con Cristo, sviluppandosi il concetto di progresso dell'universo terrestre. Nella *Filosofia della musica*, la stessa e la poesia sono gemelle; ivi Reborà dovette trovare la corrispondenza italiana della riforma wagneriana: il dramma musicale nell'accordo tra linguaggio parlato e strumentazione specifica musicale. Quanto all'elemento femminile, ancora Mazzini gli fu maestro della congiunzione di uomo e donna, manifestazioni paritetiche dell'Umanità creata da Dio. Reborà conosceva di certo gli studi di Gallarati Scotti sulla religione di Mazzini, evangelicamente interpretata nell'ambito del modernismo.
- ¹⁶ «Oh, cieca sostanza, tu giaci / come non fosse mai stata luce; / come non fosse mai stata la fede, / oh, pura baldanza eretta con forza...». La «sostanza» in Dante è aristotelicamente il fondamento degli accidenti d'ogni natura; «cieca sostanza» equivale a «cieca vita» (*Inf.*, III, 47), «cieco mondo» (ivi, VII, 19). L'aggettivo di «baldanza» (anche «baldezza»), «baldo», è pur esso usato da Dante: «la voce tua sicura, balda e lieta» (*Par.*, XV, 67)
- ¹⁷ *Fantasia di carnevale* del 1914 termina: «Evviva l'appetito della morte!»
- ¹⁸ In *Omaggio a Clemente Reborà*, Massimiliano Boni, Bologna, 1971, p. 39.
- ¹⁹ «fischio».
- ²⁰ «Oh, Amato, le montagne, / le valli solitarie boschive, / le isole esotiche, / il sibilo dei venti amorosi».
- ²¹ «Oh, suono! Oh, voce! Almeno / una piccola parte scendesse / nei miei sensi, e fuori / di sé mettesse l'anima / e tutta in te, oh Amore, la convertisse!» (in *Poesie*, a cura di O. Macrí, Liguori, Napoli, 1989, p. 213). Tornando alle *Poesie* di Reborà, in *Amor dammi l'Amore*: «“Amor, dammi l'Amore!”: un mormorio / di gente in pena»; e in *Batte nel campo la falce picchiando*: «distese lunghe di spazi... sussurro di uccelli in profondo»
- ²² Utili elaborate informazioni biografico-editoriali sono contenute nello studio di R. Lollo, *Per un'edizione critica delle poesie di Clemente Reborà: filologia ed esegesi*, «Otto/Novecento», XIII, 1, gen.-feb. 1989, pp. 37-107.

Giuseppe Nava
La lingua di Rebora

Sulla questione della lingua di Rebora esistono degli studi ormai canonici, a partire dal primo saggio di Contini, del 1937, accolto poi in *Esercizi di lettura*¹, che avviò la fortuna critica del poeta ed è coevo alla lettura che ne davano in quegli anni gli ermetici su «Frontespizio». Nello scritto di Contini sono enunciati tre concetti fondamentali, destinati a durare fino ad oggi: l'appartenenza di Rebora alla corrente, che Contini definisce dello «stilismo lombardo», intendendo con questo termine una linea letteraria, che egli vede partire da Carlo Dossi e arrivare fino a Gadda; il concetto di «onomatopea psicologica», ossia la tendenza di Rebora a riprodurre fonicamente, attraverso una serie di allitterazioni, paronomasie e ritmi incalzanti, situazioni di grande tensione fisica e insieme morale; e la categoria di «espressionismo», applicata a una poesia che forza di continuo la parola oltre i limiti della norma. Secondo Contini, l'espressionismo di Rebora non è di carattere nomenclatorio, sostantivale, ma piuttosto verbale, tende a rappresentare azioni più che a descrivere stati, e va messo in rapporto con una situazione di crisi della poesia, che non riguarda solo Rebora, ma tutta la poesia, soprattutto religiosa, del Novecento. Contini fornisce anche un'indicazione, che considero molto importante per la questione: la tendenziale poematicità dell'opera di Rebora, il suo carattere solo apparentemente frammentario; la tensione espressiva infatti travalica le singole poesie, per estendersi dall'uno all'altro componimento, con una continuità, che in fondo mira al libro, al poema. La lettura di Contini, sostanzial-

mente riconfermata nella *Letteratura dell'Italia unita* (1968) e poi nello *Schedario* (1978), imposta i termini essenziali del problema e apre la strada a una ricognizione più articolata, che verrà compiuta più tardi da Fernando Bandini in un saggio esemplare, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, pubblicato nei «Quaderni» del Circolo linguistico padovano del compianto Folena, nel 1966.

Bandini accoglie la maggior parte delle asserzioni continiane, in particolare il tono verbale, e non sostantivale, dell'espressionismo linguistico di Rebora, e il suo inserimento nella tradizione dello stilismo lombardo; ma poi sviluppa l'indagine di Contini in una duplice direzione. Da un lato egli offre una descrizione morfologica della poesia di Rebora, a livello lessicale, sintattico e retorico; dall'altro concentra la sua attenzione su un aspetto di quella poesia, che molto ha contato per gli sviluppi successivi della lirica del Novecento: il rapporto instaurato dal poeta sul piano linguistico tra astratto e concreto. Si tratta d'un rapporto fondato su procedimenti analogici e sinestetici, che risponde all'esigenza tipicamente vociana di non separare l'io e il mondo, moralità e lirismo, e che mira a fondere in un'«incandescente unità» spirito e cose, paesaggio e idee, fino ad anticipare nei suoi momenti più nuovi il futuro «correlativo oggettivo» montaliano. Bandini ricorda in proposito la dichiarazione di Boine: «voglio che la mia lirica sia travata di obiettività, e la mia obiettività tremante di liricità»². Sulla lingua di Rebora è tornato infine più volte Pier Vincenzo Mengaldo, nella sua antologia dei *Poeti italiani del Novecento* (1978) ed in altre occasioni, insistendo con acute osservazioni soprattutto sul tema della poematicità reboriana, sul carattere non frammentistico della sua poesia.

Senza presumere di modificare radicalmente un panorama critico ormai consolidato, mi proverò a fornire qualche ulteriore indicazione sull'originalità della lingua di Rebora rispetto alle «tre corone» di fine secolo e ai suoi stessi contemporanei, come i crepuscolari. C'è un secondo aspetto, altrettanto importante dell'espressionismo linguistico, che colpisce nella poesia di Rebora e che non va certo disgiunto né contrapposto al primo: è il processo di risemantizzazione che Rebora compie sulla lingua della poesia con i *Frammenti lirici*. Con questo termine s'intende qui la tendenza di Rebora a valorizzare la carica semantica di verbi, sostantivi e aggettivi, al fine di rappresentare processi etico-esistenziali, che si collocano all'interno dell'esperienza soggettiva del poeta, ma che ambiscono ad aprirsi ad un

colloquio con gli altri. In tal modo Rebora si oppone sia alla tendenza di fine Ottocento, da Carducci a D'Annunzio, verso «l'autonomia del significante», come l'ha definita Gian Luigi Beccaria³, sia all'abbassamento di tono e alla prosasticizzazione del linguaggio, introdotti dai crepuscolari. Per «autonomia del significante» Beccaria intende una situazione della lingua poetica, accentuatasi dal Carducci in poi, in cui l'elemento fonico della parola inclina a costituirsi in autonomia rispetto all'elemento semantico. Questo processo s'accompagna con una costruzione tonale della poesia, come possiamo avere, per esempio, in Pascoli, e punta non già ad azzerare il significato, ma a privilegiare sul momento della denotazione quello della connotazione, sulla funzione informativa quella suggestiva, evocativa, in cui l'effetto fonoespressivo ha un peso importante. Al contrario, la poesia di Rebora contiene indubbiamente al suo interno una ricca trama di allitterazioni, assonanze, paronomasie, e persino figure etimologiche, ma questi procedimenti non sono finalizzati alla costruzione di atmosfere musicali: risentono, se mai, della tensione etico-esistenziale e degli ingorghi, delle difficoltà che essa incontra nel suo fluire. Di questo flusso i *Frammenti*, malgrado il loro titolo, vogliono essere una rappresentazione dinamica, a volte anche dialettica: molti di essi sono impostati su di un modello, in cui due parti sono contrapposte attraverso l'avversativa forte *ma*, il che implica una realtà problematica, che si presenta irta di contraddizioni. In una lettera a Daria Malaguzzi del 4 agosto 1911, Rebora parla della vita in questi termini ambivalenti: «cotesta vita così difficile ad amare e ad odiare, a desiderare e a rifiutare; così difficile specialmente quando sembra più facile; così divina e demoniaca, così nauseosa e insostenibile ma improvvisamente desiderabile per un intendere più in là!»⁴, e altrove la definisce «terribile dono»⁵.

D'altra parte, proprio perché Rebora attribuisce una grande importanza all'elemento semantico, la sua poesia procede in direzione opposta anche rispetto all'abbassamento di tono compiuto dall'area crepuscolare, da Govoni a Corazzini al primo Palazzeschi. La poesia è per Rebora realtà totale, non consolazione o divertimento, come risulta evidente da alcuni componimenti metapoetici contenuti nei *Frammenti*⁶, e in particolare dagli ultimi. Nel frammento LXXII, che chiude la raccolta, l'io poetante ambisce a fare del suo «breve suono» un «chicco dell'immenso», a concentrare nel frammento un senso, che sia potenzialmente sintesi universale, valido per il lettore

non meno che per l'autore, e proprio *Chicchi dell'immenso* era uno dei possibili titoli del libro, elencati da Rebora ad Angelo Monteverdi in una lettera del 28 marzo 1913⁷. Si riconosce alla poesia una funzione alta, così come alto è il concetto, che ispira il frammento LXXI, «Allegrezza, a poetare / il tuo incanto più non vola», dove si parla della poesia come d'un «privilegio tremendo», e dove essa è chiamata alla «volontà nutrita / di ricrear nel mondo / quest'angoscia gioita, / quest'impeto fecondo, / questo veggente oblio: / questa vita che è vita». Ci troviamo di fronte a una concezione forte della poesia, che ha indotto Fortini a parlare di «tensione ascetica»⁸ del giovane Rebora e che non ha a che vedere con la mitologia crepuscolare del poeta che scrive col lapis, del poeta che non ha nulla da dire, del poeta «saltimbanco dell'anima mia», di palazzeschiana memoria.

Nel processo di risemantizzazione e nel concetto alto di poesia, che a mio avviso non sono contraddittorî con l'elemento dell'espressionismo linguistico, ma vanno affiancati ad esso, se non si vuole conferire all'espressionismo linguistico reboriano un significato tutto polemico, e non anche di conflittualità interiore, convergono due modelli di fondo: Dante e Leopardi. Rebora fa un ricorso sistematico ai testi danteschi, per quel che riguarda rime, termini filosofici, immagini poetiche. L'elemento alto, dantesco, è più evidente nella prima parte dei *Frammenti*, mentre quello espressionistico, con la sua carica satirica, di lacerazione e di basso corporeo, sembra concentrarsi piuttosto nell'ultima parte della raccolta, evidenziando un disegno, un ordine voluto nel libro. La stessa collocazione dei componimenti metapoetici in taluni punti-chiave, e poi verso la fine, sta ad indicarlo.

Nella poesia che apre i *Frammenti*, «L'egual vita diversa urge intorno», l'io poetante esprime la sua aspirazione a fondere la propria vita in una vita universale, circolare, che sia comune all'umanità e alla natura, usando una serie di immagini tratte dalla realtà vegetale: «Se a me fusto è l'eterno, / fronda la storia e patria il fiore, / pur vorrei maturar da radice / la mia linfa nel vivido tutto / e con alterno vigore felice / suggerire il sole e prodigar il frutto». Quest'immagine della propria esistenza che s'incardina nel tempo, che ha le sue radici nell'eterno e le sue fronde e fiori nella storia, rimanda ad una famosa metafora dantesca (*Par.*, XXVII, 118-20), per cui il tempo è rappresentato come un albero, che ha le sue radici nel Primo Mobile

e dirama i suoi rami nei cieli successivi («e come il tempo tegna in cotal testo / le sue radici e ne li altri le fronde, / omai a te può esser manifesto»). Reborà si è riferito in modo consapevolmente allusivo a Dante, col proposito di collocare il suo «far grande» in un quadro di riferimento alto. Il punto di contatto tra i due poeti è costituito dalla riflessione sul tempo, che a Reborà apparirà poi più spesso disperso e frantumato nei giorni che si susseguono senza senso (del «travolgente minuzzolío di necessità», che sciupa «l'eterno delle nostre anime»⁹, egli si lamenta in una lettera a Monteverdi del 16 febbraio 1912, quasi in un precorrimiento del montaliano «scialo di triti fatti»), ma che in lui conserva pur sempre una tensione a volersi innervare in un ciclo, in una vicenda universale. Per quel che riguarda la frequenza di voci e sintagmi danteschi nell'opera di Reborà, basti considerare come campione un breve passo del frammento V, vv. 34-37: «Umana industria sacra, / nel vortice m'esalto della lotta / che lusinga e s'indraca / e conrea e distrugge». Nel giro di pochi versi «m'esalto», «s'indraca» e «conrea» richiamano altrettanti, puntuali passi danteschi: «che del vedere in me stesso m'essalto» (*Inf.*, IV, 120); «son io qui essaltato a quella gloria» (*Par.*, XIX, 14); «l'oltracotata schiatta che s'indraca» (*Par.*, XVI, 115); «concreato fu ordine e costruito» (*Par.*, XXIX, 31). Così pure nel secondo dei *Frammenti* il sintagma «creata cosa» rinvia al dantesco «dinanzi a me non fuor cose create» (*Inf.*, III, 7): i ritorni danteschi in Reborà sono continui, provengono per lo più dal *Paradiso*¹⁰ e rientrano nell'operazione volta a ridare spessore di significato alla parola poetica.

Il processo di risemantizzazione si alimenta anche dell'apporto delle letture filosofiche, da Bruno e Vico a Croce e Gentile, e sarebbe interessante verificare quanto del lessico intellettuale di questi ultimi sia passato nell'opera di Reborà: una ricerca in buona parte ancora da compiere sul piano analitico. Scriveva il poeta al padre il 22 ottobre 1909, in una lettera in cui, sentendosi «ferito in ciò che vi ha di più intimo e sacro», rivendicava per sé «coscienza profonda della vita e tendenza alla ricerca della verità»: lettera che è testimonianza d'un rapporto ambivalente, fortemente conflittuale, come è proprio d'un'intera epoca storica, che ha trovato la sua espressione più alta nella famosa *Lettera al padre* di Kafka: «io sto con Buddha Cristo Dante Bruno (veggansi gli *Heroici furori*) Vico Alfieri e Leopardi; modestamente secondo la mia statura»¹¹. E in una lettera all'amico Antonio Banfi, del 23 gennaio 1913, si trova traccia della lettura di

un'opera di Gentile, o almeno del proposito di compierla, senza per altro che si possa individuare il libro: «leggerò – quando e come – il libro del Gentile: e ti dirò»¹². L'uso frequente che Rebora fa nella sua poesia del termine «atto», nell'accezione concettuale, semanticamente pregnante, richiama da un lato la gamma di significati, che la voce ha nella *Commedia*, dall'altro la sua centralità nel pensiero di Croce e ancor più di Gentile (nel 1909 era uscita da Laterza la *Filosofia della pratica economica ed etica* di Benedetto Croce, i cui capitoli I e III s'intitolano rispettivamente *Necessità e libertà nell'atto volitivo* e *L'atto volitivo e le passioni*, mentre nel 1912 appare nell'«Annuario della biblioteca filosofica» di Palermo *L'atto del pensare come atto puro* di Gentile). Quando Rebora nel primo dei *Frammenti* scrive: «Nel pensiero ti uccido / e nell'atto mi annego», dà alla parola una forza, che risente del suo impiego nel lessico dell'idealismo italiano, e che ci fa pensare a un passo di Croce, singolarmente affine dal punto di vista tematico ma di composizione molto più tarda: «E nella vita morale veramente l'individuo si annega nell'opera, che egli non comanda a suo libito, ma dalla quale è comandato, e in cui spende tutto se stesso»¹³. Il motivo del realizzare se stesso, sia pure in modo imperfetto e caduco, provvisorio e contraddittorio, nell'azione, costituisce una presenza forte nella poesia e nell'epistolario di Rebora, e s'iscrive in un concetto di poesia, che sia anche storia della vita morale dell'individuo, e che concepisca il frammento come lo strumento rappresentativo d'una dialettica interna al soggetto poetante.

Rebora recupera infatti dall'altro suo grande autore, Leopardi, la tensione ragionativa, che innerva la poesia dei *Canti*. Il passo che abbiamo citato, «Nel pensiero ti uccido / e nell'atto mi annego», conserva nel suo tessuto verbale un ricordo dei versi dell'*Infinito*: «tra questa / immensità s'annega il pensier mio». Il rapporto di Rebora con Leopardi va studiato soprattutto nella struttura dei *Frammenti*, nell'interna dinamica delle composizioni di più lungo respiro. Il loro svilupparsi per interrogazioni successive, spesso dolorose e drammatiche, richiama il modello dei *Canti*. Quando leggiamo apostrofi interiorizzate, come «Slancio di creazione, / perché sí duro t'incrosti / negli urbani viluppi, / o men chiaro traluci / o doloroso affondi? / Che fai, se non adopri, / quando è la vita, l'immane tuo sogno? / Eppur qui si cimenta / il sublime destino»¹⁴, avvertiamo subito un'analogia di cadenza con i tragici e raziocinanti interrogativi delle

maggiori canzoni leopardiane. Anche la mobile combinazione di versi disuguali risponde indubbiamente a un'esigenza del verso libero, ma insieme appare misurata su ritmi, che s'ispirano liberamente a quelli leopardiani. La dimensione di colloquio interiore col proprio sentire, con la propria passione morale, il dialettizzare situazioni e potenze del proprio animo e il dialogare con esse, come avviene nel *Pensiero dominante* di Leopardi, riflettono in Rebora una vita intima sottoposta a «una fluttuazione profonda»¹⁵, a «un contrasto onduoso di diversissime tendenze e fedi, rinuncie e scoramenti»¹⁶: sembra quasi che il poeta insegua «un ritmo indefinito di disaccordi e di dissonanze che non si risolvono mai»¹⁷, per usare una felice immagine del giovane Rebora. Non a caso il poeta, in una lettera d'accompagnamento di tre *Frammenti*, datata 22 febbraio 1913, richiama «l'attenzione benevola» dell'amico Monteverdi sulla «ricchezza interiore del ritmo (ritmo idea-suono)...ritmo non sempre superficialmente gustabile»¹⁸; e sull'argomento ritorna di lì a qualche mese, il 21 maggio 1913, in una lettera a Lavinia Mazzucchetti: «mi permetto soltanto di indicare al Suo gusto i tentativi *ritmici* e la sensibilità delle parole *simpatiche* o assonanti...ch'io cercai con maggior spontaneità gioiosa negli ultimi frammenti»¹⁹.

Se Rebora elegge Dante a maestro di eticità e di stile alto, non può non tener conto però della rivoluzione poetica avviata da Leopardi: non può ignorare che da Leopardi in poi la dialettica del pensiero da logico-intellettuale si era fatta esistenziale in senso lato. La struttura dell'idillio infatti filtra il moto degli interrogativi, che assillano l'io poetante, attraverso il vissuto quotidiano, che l'idillio permette di evocare. L'immersione della vita del pensiero nella sua base materiale di pulsioni e di affettività si era ancora più accentuata con una poesia, come quella pascoliana, tutta fondata su momenti di vita ricordata o sognata, rimpianata o desiderata, sempre in ogni modo legata alla vicenda personale del poeta. Ecco allora la necessità per Rebora di collocare la dialettica del pensiero, la drammatizzazione dei moti e delle potenze dell'io poetante, l'aspirazione ad esser parte della vita universale e insieme il senso della futilità dell'esistenza e l'incubo dell'«impotenza intellettuale»²⁰, della «sterilità angosciosa»²¹, in una situazione concreta. Di qui trae origine quel rapporto di astratto-concreto, che Bandini ha analizzato magistralmente attraverso i procedimenti analogici, di cui abbondano la lingua e la

poesia di Rebora, dalle apposizioni analogiche ai costrutti preposizionali alle sinestesie, che mettono in rapporto sfere percettive diverse. L'analogismo di Rebora non è, a mio avviso, di tipo panico-immersivo, ma risponde piuttosto al bisogno di fondare la dinamica del pensiero e la coscienza delle aporie esistenziali su di una ricchezza di dati sensibili e concreti. Il rapporto astratto-concreto in Rebora è ancora più interessante, perché in questa direzione, caduta la speranza d'una vita universale, di volta in volta intesa in senso religioso o storicistico, di cui ci si possa sentir parte, prenderanno il sopravvento, con Montale, le condizioni negative dell'aridità e dello scacco, gli elementi di crisi, che sono già presenti in potenza nell'opera di Rebora.

Si può dire quindi che il rapporto astratto-concreto prefigura in qualche modo il correlativo oggettivo di Montale, un procedimento di cui Umberto Eco ha scritto che rappresenta una secolarizzazione del modello simbolista²². Nel frammento VIII Rebora parla del tempo che «s'ingorga», che non riesce più a scorrere e porta ripetizione e tedio: «Però, se il minuto non trova / il suo solco e s'ingorga, / – come alga dispersa in corrente, / indugiando a una chiusa / rifiuti e bava aduna, – / le copie del mondo, che prima / eran letizia e dolore / per la sequela del tempo, / nel mezzo si stipano e torna / con àlito morto il lor peso: / s'ingorga il minuto e ritorna / con àlito morto l'idea, / l'idea che quando ritorna / un fatto trascina; e per sempre». Trova espressione qui il senso di un tempo bloccato, che produce un affollarsi innaturale e fastidioso di «copie del mondo», per l'interrompersi della successione di fatti e di idee, per il loro ripetersi. Come non pensare che da questi versi sia stato agito Montale, quando in *Delta* scrive: «La vita che si rompe nei travasi / secreti a te ho legata: / quella che si dibatte in sé e par quasi / non ti sappia, presenza soffocata. // Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe / la tua vicenda accordi alla sua immensa, / ed affiori, memoria, più palese / dall'oscura regione ove scendevi»? La metafora occlusiva («s'ingorga»), riferita al flusso temporale, in Rebora più propriamente al «minuto», in Montale al «tempo» in generale, è comune ai due poeti, anche se il trattamento è in Montale per così dire antifrastico, perché l'arresto del tempo fa affiorare il ricordo salvifico, che «sostenta sulla via» l'io poetante. La differenza rimanda a un diverso sentimento del tempo: per Montale la stasi è possibilità di rivelazione, epifania,

pur se fugace; per Rebora, un segno di negatività; per l'uno infatti il tempo è soprattutto nonsenso, mentre per l'altro è condizione dell'umano operare. Il blocco del suo fluire negli *Ossi di seppia* può evocare il miracolo, laddove nei *Frammenti* è portatore d'opacità e d'inerzia. Così pure il catalogo di esistenze mancate d'un altro famoso «osso» montaliano («Spesso il male di vivere ho incontrato: / era il rivo strozzato che gorgoglia, / era l'incartocciarsi della foglia / riar-sa, era il cavallo stramazzato») ha un precedente nel frammento XXXI, nell'elenco reboriano di forme non giunte a compimento: «E le bellezze ripenso che sole / vaniscon senza amore: / baleno d'oro non giunto al guizzo, / pianta nel succhio divelta, tizzo / scordato sotto la cappa / a sognare la fiamma, / alito non respirato, / baci non schiusi, / forte corpo senza amplesso». L'alone tardosimbolista, che avvolge le immagini di Rebora, si è dissolto nelle asciutte figurazioni montaliane, ma il rapporto tra i due testi è evidente. La rivista «Poesia» ha fornito a suo tempo²³ una serie di concordanze tra la poesia di Rebora e quella di Montale, che meriterebbero di essere riprese e sottoposte a un vaglio sistematico, concettualizzate e distinte in semplici effetti di memoria poetica e in scelte di stile sull'asse del rapporto astratto-concreto²⁴.

Infine, nel suo processo di risemantizzazione della parola poetica, Rebora si serve anche di scrittori religiosi, dal Cavalca al Passavanti a Santa Caterina, per ricavarne termini propri dell'esperienza mistica, come «passione del mondo» (*Fr.* I, 26), che forse riecheggia la «passione dell'anime» del Cavalca, o «forsennato voler» (*Fr.* VI, 7), che risale a Guittone. In quest'ultimo caso l'arcaismo è sentito come un mezzo per ridare spessore e pregnanza alla parola, di contro al logorio dell'uso. In una lettera del 14 febbraio 1913 ad Angelo Monteverdi²⁵, Rebora comunica all'amico il suo interesse per lo studio di questi proprio su Jacopo Passavanti. Il discorso, che abbiamo abbozzato finora, è in contrasto con la tesi canonica dell'espressionismo linguistico reboriano? Non mi pare. L'espressionismo è il risvolto polemico ed autoriflessivo d'una situazione di crisi della poesia e della sua lingua, ed è l'aspetto che più si è imposto all'attenzione della critica, perché si presenta in modo più vistoso, attraverso i vocaboli arcaizzanti, dialettali, espressivistici. È un espressionismo, che non è mai però gusto del *pastiche*, né della mistificazione stilistica, ma riflette la «tragica disarmonia fra anima e vita»²⁶, di cui parla Re-

bora a Daria Malaguzzi in una lettera del 19 maggio 1911. Come tale, è proprio di un'epoca, in cui «le parole che dovrebbero rivelar noi stessi o non illuminano vagamente che un minimo atteggiamento – talvolta non essenziale – o falsano e deformano addirittura la verità che palpita inafferrabile nell'atmosfera dell'anima; e chi voglia carpirla si trova ad aver nelle mani due alucce di farfalla che hanno perso col loro polline il volo, nella stretta»²⁷. L'epistolario di Rebora è ricco di testimonianze sulla «straniera inerzia fossile delle parole vergate»²⁸, sulle «maledette parole o maledetto musicista mancatissimo che non le sa adoprare»²⁹, sul timore di «assottigliare in una motivazione quel che è complessità, o di falsificarsi nell'espressione e di fraintendere e d'irrigidire ciò che è movimento e contrasto vibrante di attualità vitale»³⁰. Non per nulla Rebora dice fin dall'inizio, del suo «angoscioso *stile novissimo*», che «copriva forse la sua miseria col bizzarro, iperbolico, paradossale»³¹. Come si vede, le motivazioni addotte da Rebora per la sua ricerca espressiva sono tutte non formalistiche e radicate in un rapporto critico, difficile, con la realtà e con la lingua. Sotto questo aspetto la sua poesia appare meno lontana di quanto sembri a prima vista dall'inquietudine sperimentale di molti suoi contemporanei, dal dinamismo pittorico di Boccioni e dalle scomposizioni cubiste alla dissonanza in musica agli stessi ardimenti futuristi. In fondo Rebora riscopre la carica semantica delle parole, come i cubisti recuperano il senso di superfici e volumi come elementi costruttivi: in entrambi i casi l'opposizione è con il tonalismo pittorico e musicale di impressionisti e simbolisti. Mi sembra perciò di poter dire che l'espressionismo linguistico di Rebora contiene in sé come suo momento necessario il processo di risemantizzazione della parola e la costante ricerca del rapporto astratto-concreto.

Note

¹ G. Contini, *Esercizi di lettura*, Le Monnier, Firenze, 1947; e ora Einaudi, Torino, 1974.

² F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in Aa.Vv., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova, 1966, pp. 3-35.

- ³ G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, Einaudi, Torino, 1975.
- ⁴ C. Rebora, *Lettere*, a cura di M. Marchione, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1976-82, I, pp. 94-95.
- ⁵ Ivi, p. 112.
- ⁶ C. Rebora, *Frammenti lirici*, Libreria della Voce, Firenze, 1913.
- ⁷ C. Rebora, *Lettere*, cit., p. 165.
- ⁸ F. Fortini, *I poeti del Novecento*, «Letteratura Italiana Laterza», Laterza, Bari, 1977, p. 32.
- ⁹ C. Rebora, *Lettere*, cit., p. 115.
- ¹⁰ Il rapporto con Dante è motivo comune a tutta la bibliografia di Rebora. Cfr. ora R. Cicala, *Il giovane Rebora tra scuola e poesia*, Associazione di Storia della Chiesa Novarese, Novara, 1992, e S. Magherini, *Per la memoria dantesca di Rebora*, «Studi italiani», 7 (1992, 1), pp. 103-117.
- ¹¹ C. Rebora, *Lettere*, cit., p. 53.
- ¹² Ivi, p. 145.
- ¹³ B. Croce, *Filosofia e storiografia*, Laterza, Bari, 1949, p. 137.
- ¹⁴ Frammento II, vv. 35-43.
- ¹⁵ C. Rebora, *Lettere*, cit., p. 35.
- ¹⁶ Ivi, p. 105.
- ¹⁷ Ivi, p. 10.
- ¹⁸ Ivi, p. 157.
- ¹⁹ Ivi, p. 179.
- ²⁰ Ivi, p. 54.
- ²¹ Ivi, p. 62.
- ²² Cfr. la voce *Simbolo* nell'*Enciclopedia* Einaudi.
- ²³ Cfr. la rubrica *Plagi* nella prima annata di «Poesia», diretta da Patrizia Valduga, Crocetti, Milano, 1988, 1, gennaio, e 3, marzo.
- ²⁴ L'epistolario di Rebora offre una larga messe di analogie tra realtà fisica e realtà morale, che preludono al correlativo oggettivo: «ma dai rottami sbocciarono fiori d'ogni parte in un germoglio veemente; m'alitò dentro una frescura mirabile, ed io foggiai il mio giardino, ove passeggio pensoso di piccole e grandi cose anche ora, mentre gli steli si fanno alberi» (p. 45); «povero spirito mio ora così inutilmente luminoso e sonoro come una lucciola senza volo» (p. 60); «Banfi è partito, ed io me ne son rimasto come un albero sfrondata, che proprio ora si spoglia e tutto isterilisce quando intorno gli fluttua la primavera» (p. 63); «sembra che in uno scambio ci sia stato errore, ed ho infilato un binario morto» (p. 71); «queste parole buttate là, imporporate paradossalmente e riddanti come al vortice di una cascata limo e frascame quando ha imperversato l'uragano» (p. 101); «vedo il terribile scivolo dell'amielismo e d'ogni forma di vita dove alla lotta concreta dell'opera si è sostituita la macinazione interiore senza grano da sfarinare» (p. 105); «io prospero come un'erba grassa nel deserto, che di fuori è piena e dentro s'incava» (p. 111); «la *vanità eterna* del pensare a guisa di fuso che si ravvolga, tirandosi i fili lontani in pallottola massiccia» (p. 113); «sarò gettato come un ciottolo che non ha saputo aprirsi là dove chiudeva un diamante» (p. 141); «potrei esser lo stelo d'un fiorellino solo. Ma non vorrei esser confuso coi Gozzano di questo mondo» (p. 152); «io mi son sentito come un filo d'erba nel sole, con

la coscienza di essere una labile cosa vicina ad un'eterna» (p. 160); e ancor prima, agli inizi: «solamente mi sono sepolto piú dentro nella mia morte, come un oggetto guasto che non serve piú a nulla nella melma... Pazienza! Il legno arso non arderà piú» (p. 11).

²⁵ C. Rebora, *Lettere*, cit., p. 150.

²⁶ Ivi, p. 89.

²⁷ Ivi, p. 90.

²⁸ Ivi, p. 89.

²⁹ Ivi, p. 101.

³⁰ Ivi, p. 104.

³¹ Ivi, p. 10.

Fernando Bandini

Frammento e disegno poematico
in Clemente Rebora

Non è esagerato affermare che quando nel 1947 Vallecchi ristampa le poesie di Rebora, il poeta era pressoché ignoto anche per la difficile reperibilità dei suoi testi. Anche per chi aveva una qualche conoscenza della sua poesia, egli non poteva non apparire una persona intrigante, assolutamente estranea a quella che in quegli anni era la linea vincente del Novecento. Vittorio Sereni offre, a questo proposito, una sincera testimonianza in una lettera indirizzata a Roberto Rebora: «... ho riletto le sue poesie guidato da un bisogno improvviso... qui dico che ho riletto, ma dovrei dire che *ho letto per la prima volta*. A me, a molti di noi cresciuti in una spesso malintesa dimensione estetica, lo zio Clemente non ha detto abbastanza o non ha detto al momento giusto. Gli siamo passati vicino e non ci siamo fermati; abbiamo magari ammirato con più o meno sincera compunzione, ma non abbiamo amato»¹. Questo distacco si nota anche nella prudenza con cui Montale parla di Rebora, sia nel necrologio del poeta apparso sul «Corriere della Sera» del 2 novembre 1957 (ristampato poi da Scheiwiller come nota introduttiva a *Iconografia di C.R.*), sia in rapide, sparse menzioni. Ma infine Montale coglie il significato del disagio di due generazioni di fronte alla poesia di Rebora: esso attiene alla nozione di «contemporaneità» così come si era affermata nel corso dei decenni venuti dopo i *Frammenti* e i *Canti anonimi*. In quella stessa occasione, sulla «Gazzetta di Parma», Montale afferma: «Rebora ha sfiorato la poesia contemporanea, ma le sue radici sono in quella poesia mistica che non conosce tempo né sta-

gione. Avrà quindi lettori anche quando molta parte della poesia d'oggi resterà illibata negli scaffali delle biblioteche»². Giudizio in parte limitativo, pur nel generoso consenso di fondo: Rebora ha *sfiato* la contemporaneità, ma sostanzialmente non vi appartiene. Luzi porrà la questione in termini più impegnati quando in un articolo del 1967 riprende la coppia dialettica di Spender «modernità *versus* contemporaneità» illustrando il rapporto tra Rebora e i futuristi, «l'uno moderno, perché ha sofferto in tutta la sua profondità il dramma consapevole della lacerazione, gli altri contemporanei perché badavano ad assimilare le occasioni e i modi tipici del tempo cercandone la clamorosa e vistosa traduzione formale»³. È questa suggestione di Luzi a stimolare un lucido intervento di Raboni, intitolato appunto significativamente *La modernità di Rebora*⁴.

Il rapporto della modernità con le proprie concrezioni «formali» è spesso fallace e illusorio, provoca talvolta delle sfasature del «suono» al nostro ascolto di contemporanei. Noi avvertiamo profonde diversità in testi poetici che magari separa soltanto un decennio. È il finissimo udito che noi, figli di un secolo che vede la poesia soprattutto come esperienza formale, ci siamo formati. Morti noi, può darsi sopravvengano generazioni dall'udito meno sensibile. I futuri lettori, ad esempio, potrebbero anche non scorgere delle differenze così forti tra certe poesie di *Su fondamenti invisibili* e certe poesie della *Beltà*. E poiché delle differenze ci sono di sicuro, essi le coglieranno in fenomeni che ora ci sfuggono o che non ci sembrano rilevanti. È già accaduto per molte epoche della poesia del passato.

In Rebora il conto aperto con la modernità investe, all'inizio del secolo, le ragioni stesse del far poesia. Si è molte volte messo in luce il forte clima moralistico che pervade in tutti i campi l'azione intellettuale della rivista «La Voce». Nel caso dei poeti questo atteggiamento è diverso secondo le diverse personalità. Poche cose appartengono fra loro poeti come Sbarbaro, il Boine dei *Frantumì*, Jahier e Rebora; e con buona pace del canone trádito della critica, non sembrano sufficienti a definire un'ipotetica linea «vociana». In quegli stessi anni la rivista ospita anche poeti come Onofri (che non è ancora l'Onofri esoterico degli anni successivi) e Govoni, che ben poco hanno da spartire col gruppo nominato qui sopra. Più efficace risulta la categoria critica di «frammentismo» che connota una tendenza comune a questi poeti. Impaziente di costruzioni fattizie, di ogni passaggio della scrittura che abbia finalità strumentali al proget-

to di testi molto articolati, il poeta vociano ambisce ad offrire di sé solo i momenti di più intensa sincerità. Prezzolini in una pagina del suo *Tempo della Voce* ha spiegato bene di cosa si trattasse: «...ci pareva che uno sforzo lirico non potesse durare a lungo: anzi che non fosse mai durato a lungo, in nessuna delle cosiddette opere d'arte del passato...; e andavamo alla ricerca dei *brani* o *momenti* lirici di un autore considerando il resto come un tessuto connettivo, un riempitivo, un lavoro di retorica o di pedagogia o di pazienza»⁵. Non è, nelle intenzioni di Prezzolini, una difesa della poesia pura, ma soltanto il ribadimento della distinzione crociana tra poesia e non poesia. Soltanto nella seconda «Voce» il frammentismo verrà indicato, da De Robertis, come pratica della poesia pura. E tuttavia Prezzolini, nel contesto del brano citato, spiega cosa allora intendesse per *purezza*, ricordando libri come *Il mio Carso* di Slataper e *Ragazzo* di Jahier. Quei testi, puntualizza Prezzolini, «non erano frammenti pubblicati come belle scritture. Non erano *pezzi*. Erano *verità*».

È singolare come a Prezzolini sfugga la particolare natura di tale frammentismo; e la causa di una certa limitatezza del giudizio prezzoliniano va probabilmente cercata proprio in quel suo muoversi all'ombra della distinzione crociana. Al punto che egli si trova ad essere, a distanza di poche righe, in profonda contraddizione con se stesso, parlando di una poesia come poesia (cioè intuizione pura sciolta da ogni necessità pratica) e di una poesia come verità (cioè prassi). Il fatto è che il frammentismo per i poeti vociani – ma soprattutto per Rebora – non è una scelta formale ma la mossa obbligata di una situazione storica che essi vivono, nel loro consapevole fervore, alla luce di un'attesa. L'oggetto di questa aspettativa resta in gran parte sconosciuto, come recita l'*incipit* del frammento LIX:

Dimmi, passante dai tristi occhi belli,
Non forse udisti in gravi ritornelli
Chieder dall'urto profondo
Del sogno e della vita
Quello che tu non sai
E profetar dal mondo
Ciò che non giunge mai?

Nell'immediatezza l'unica cosa conoscibile rimane per Rebora la propria soggettività, che si configura come ricerca attualistica di una verità capace di farsi azione positiva nel mondo, dono di sé. È una

necessità che obbligatoriamente si misura col reale, una coscienza resa vigile e tesa dall'intenzionalità. È questo il senso della famosa dedica dei *Frammenti lirici* «ai primi dieci anni del secolo ventesimo». La realtà è sentita dalla generazione di Rebora come brutta e disamabile, greve, dominata da una sorda falsità. In questo contesto la poesia può affermarsi solo come scheggia aguzza e tagliente della bellezza e del vero. Il tema di una realtà sorda, alla quale si oppone la tensione spirituale del poeta, è centrale nei *Frammenti*. Assieme all'attesa di una palingenesi positiva dell'umano. La sordità del reale si configura soprattutto nell'«aer perso» della città, sede dei traffici e dei lucri. Più pacata comunione sarà quella del poeta con la natura, nell'amato paesaggio alpino; ma è sempre una pausa provvisoria, talvolta accompagnata da una sorta di sottile rimorso: la parentetica che riappare, come un *refrain*, nel frammento L, uno dei più alti della raccolta, ha la cadenza di un memorandum morale:

(Laggiú tra gli uomini
Domani io tornerò)
.....
(Domani io tornerò
Dove non è concesso titubare).

Non c'è in Rebora, a questo proposito, nessun atteggiamento da «anima bella». È vero esattamente il contrario, come aveva ben visto già nel 1937 Contini, quando la personalità poetica di Rebora era del tutto fuori dall'attenzione dei lavori in corso della poesia. L'intensa partecipazione morale alla crisi dei primi anni del secolo è in Rebora contrassegnata, dice Contini, da una «spontanea impersonalità», che lo conduce a «coinvolgere invece che con se stesso, invece che con un'individualità disprezzata e talora odiata, con tutta una durata, l'aspirazione di un clima»⁶. È il particolare illuminismo del lombardo Rebora, ma un illuminismo attraversato da sottili inquietudini, aperto all'urgenza di pratiche scelte.

L'appartenenza così totale di Rebora a una «durata» del tempo è il segno forte che contraddistingue la modernità di Rebora. Ed è il versante sul quale è possibile avvertire le ragioni della sua irripetibile vicenda poetica e della sua grandezza. Quindi va corretta, a mio parere, l'opinione di Montale; Rebora non durerà nei confronti di tanta poesia d'oggi perché «le sue radici sono in quella poesia mistica che non conosce tempo né stagione»⁷; il suo «onore» di poeta (per

usare l'espressione di Noventa) consiste invece nell'essere appartenuto sofferatamente al proprio tempo e nell'averne affrontato i temi prima di possedere una strategia formale, inventandosela volta per volta. Certo, lo stile poetico di Rebora ha molti modi del linguaggio mistico, ma è un fatto che non va sopravvalutato. Sono altrove i valori del suo discorso poetico, stanno nel fatto che in Rebora per la prima volta nel secolo l'oggetto poetico, come scrive Folena, «si identifica col processo operativo della poesia»⁸. Questo processo si è alimentato alla religiosità in cui spesso si risolveva la componente idealistica della «Voce». Ma per un poeta come Rebora lo slancio iniziale, coi suoi rischi di astrattezza, doveva misurarsi col dato concreto della parola, organizzare l'operatività del verso, scommettere ansiosamente sulla possibilità di far percepire il proprio messaggio. Al poeta inteso a farsi «voce» si contrapporrà poi il lungo silenzio di Don Clemente. Ma l'opposizione tra i due momenti, nei modi di una reazione uguale e contraria, non esclude la loro profonda similarità.

La forte carica di vitale esperienza che Rebora consegna ai suoi *Frammenti* è alla base della forte tessitura poematica (in paradossale contraddizione con la poetica del «frammentismo») che li contraddistingue. Essi sono, sí, «frammenti», ma la raccolta li ordina in una sequenza capace di trascendere, nel suo disegno logico, il mero dato del singolo momento lirico. Il massimo sussidio all'interpretazione dei *Frammenti*, da questo punto di vista, ci viene da un commento di Daria Banfi Malaguzzi, basato sul ricordo di una lettura che del suo libro il poeta fece all'amica, una notte del maggio 1913, prima di licenziarlo alla stampa.

Il commento è una sorta di parafrasi perpetua dei *Frammenti*: Rebora spiega a Daria il significato delle singole poesie, risponde alle sue domande. Giunti al frammento L, Daria ha un'improvvisa intuizione:

Io chiesi a Rebora: «Lei ha disposto le liriche con precisa intenzione?». Mi rispose: «Sì, e anche molto a ragion veduta». Lo riferisco perché il concatenamento delle varie liriche è estremamente significativo⁹.

Abbiamo usato qui sopra la parola «parafrasi». Quella notte Daria aveva bisogno di capire – come noi a distanza di ottant'anni – il senso di quelle poesie. Lei, naturalmente, era più coinvolta di noi in

questa necessità di capire; non solo per l'amicizia che la legava al poeta. Sapeva che il messaggio dei *Frammenti* non si rapportava unicamente alla biografia dell'amico ma rifletteva problemi e ansie di tutta la loro generazione. Oggi, molti di quelli che si proclamano ferventi ammiratori dell'opera poetica di Rebora, sarebbero messi in crisi se gli si chiedesse a bruciapelo: «Spiegami cosa vuol dire il poeta in questo o quel frammento». Rebora non appartiene a quella stagione che, più in là, farà dell'impossibilità di parafrasi uno degli elementi costitutivi del proprio discorso poetico. L'oscurità non è in lui una nuova sorta di *ornatus*, perseguita per il piacere estetico del lettore. In Rebora anzi si presenta spesso come scoglio ingrato, come disarmonia. L'importanza del noto intervento consiste anche in questo: che pur limitandosi a descrivere le valenze stilistiche della poesia reboriana, le imputa alla necessità di riferire un clima spirituale, personale e storico. Contini, non senza una punta di snobismo, dà per scontato che tutti sappiano di cosa si tratta. Resta il fatto che per Rebora la poesia è soprattutto messaggio, significato; e lo stile nasce dalla necessità di tradurre l'interna tensione della coscienza. Rebora è *poeta philosophus*, come quelli che andava pubblicando Prezzolini in quegli anni in una nota collana.

Lo spazio di una breve relazione non ci consente di affabulare il disegno poematico che si individua all'interno dei *Frammenti*. Ma possiamo soffermarci sul frammento L, quello che fa nascere nella Banfi Malaguzzi la convinzione che un filo «poematico» risarcisca i vari componimenti della raccolta. Il frammento contiene (e fonde) tutti i motivi del libro. Esso è dominato dalla presenza di deittici (*quassù-laggiù, oggi-domani*), in un gioco di vivaci antinomie. Tema è il «fiero disagio» di fronte alla vita, avvertito all'interno di uno dei motivi più distesi della poesia reboriana: quello del paesaggio alpestre, qui contemplato all'ora del tramonto. Anche nella pace del luogo perdura il clima spirituale d'inquieti presentimenti e di attese che è in Rebora risveglio della coscienza poetante. L'inquietudine si veste d'invocazione alla madre: «Non basto allo sgomento», dice il poeta quasi in preda a uno smarrimento infantile. Forse, dice il poeta, i nostri padri hanno consumato in cent'anni anche il nostro sangue e l'Italia è oggi popolata «da larve umane senza ideali» come parafrasa la Banfi Malaguzzi. L'immagine evocata di questa Italia risorgimentale potrà apparire «impura» nel contesto liricamente sospeso del frammento. Rebora vi appare come una specie di Ortis del ven-

tesimo secolo, un Ortis che parla in nome della generazione che aveva vent'anni alla vigilia della prima guerra mondiale: un Ortis non del tutto piegato dalla delusione privata e storica, la cui lotta contro un mondo sordo è ancora animata dalla speranza di una prossima palingenesi. Annota la Banfi Malaguzzi:

Come ci sentivamo ricchi! Secoli e millenni tutti per noi. Potevamo aver pazienza verso il tempo che si viveva. Forse eravamo anche, senza saperlo, piuttosto orgogliosi; certo, avevamo molta forza; ma quanta forza ci sarebbe voluta per tollerare, per sopportare quello che ci attendeva?¹⁰

La pioggia che pervade il paesaggio del frammento L mentre calano le prime ombre, è diversa da quella baudelairiana e drammatica dei paesaggi urbani di Rebora (la pioggia «dei cieli distrutti» del frammento XIV o la «pioggia feroce» del frammento LXIX). È una pioggia che «bisbiglia di lucidi fili», che bagna le ciglia suscitando vaghe apparizioni materne. È il motivo, variamente orchestrato nei *Frammenti lirici*, della pausa, di una pace provvisoria librata fra ieri e domani. Poi nel frammento LII il mondo dei doveri riappare sotto la pioggia autunnale e «la vita che bramisce» ha nuovamente come suo scenario la città. L'anima reboriana, nel suo sforzo di trascendere la realtà, si trova a sperimentare perennemente lo scacco delle intenzioni umane e la sua esperienza poetica sembra quasi rappresentare, nel vivo di una personale vicenda, il contrasto blondeliano tra *volontà volente e volontà voluta*.

La descrizione, in Rebora, delle città fa ricordare qualche volta le dannunziane «città terribili». *Maia* di D'Annunzio ha «intrigato» i giovani all'inizio del secolo più di *Alcyone*. Quanti calchi e riminiscenze di *Maia* nella poesia del Novecento: dai fanali rossi della Genova di Campana, alla *vasta maternità* (sintagma dannunziano) della moglie di Saba, all'*Esterina che assembla l'arciere Diana* di Montale. *Maia* per di più rappresentava l'intenzione (o la presunzione) di scrivere un poema sui tempi moderni, di poetizzarne una filosofia interpretativa. Naturalmente il rapporto di Rebora con una «filosofia» che intreprete i tempi – sembra inutile il ripeterlo – è più intimo ed essenziale. Ma gli studiosi della lingua poetica di Rebora hanno analizzato con acribia gli elementi nuovi della sua espressione, giudicando inerte e greve un certo lessico (*pensiero, senso*, ecc.) e attribuendolo a una non risolta ascendenza ottocentesca. Eppure quel lessico è fondamentale alla comprensione del discorso reboriano. La parola

sensò appare due volte nel citato frammento L, sottolineata dal suo collocarsi, quasi a *refrain*, in contesti sintatticamente simili:

E palpita e figura
L'ingenuità del senso
.....

E folgoran gli aspetti
Delle cose nel senso.

Sembra che qui la parola *sensò* sia quella che in Aristotele o San Tommaso indica l'atto percettivo, la coscienza di sentire dell'anima. Ma c'è tutto un linguaggio, in Rebora, preso a prestito dalla filosofia, che aspetta di essere indagato e spiegato, un linguaggio che coinvolge anche concetti. Una serie di letture extravaganti ha indubbiamente fornito numerosi spunti al poeta-filosofo e sarebbe indispensabile rintracciarle per capire, nel suo insieme, la trama poematica della raccolta. Si pensi all'esempio, fra tanti, del frammento XXV, *Tragica viene a contrasto l'idea*, un testo impervio nella sua ardua concettosità e insieme pieno di un balenante scatto poetico. O al frammento LXX dove l'esperienza poetica viene identificata nell'ascesa del mondo dalla pianura alle vette, «dal basso che ignora all'alto che spoglia», quasi in una schellinghiana filosofia della natura mescolata a sovrassensi mistici. Questo lessico è, naturalmente, molto interiorizzato, posto nel nucleo di una bianca incandescenza. La forma spesso sarà «inamabile», ma costante e alta la «qualità etica» della poesia, come dice di Rebora il già citato Prezzolini del *Tempo della Voce*. Il misticismo di Rebora *poeta philosophus* si discosta, per questo suo atteggiamento, non solo dal dannunzianesimo ma anche dalla suggestiva capziosità della poesia simbolista. Com'è stato giustamente osservato, a proposito delle esperienze spirituali dei vociani, «non più nella fluidità musicale dei simbolisti... ma nella "corazza" arida e cristallizzata della quotidianità la voce della moderna metafisica coglieva lo sgorgare della vena "d'acqua sepolta"»¹¹.

Non si conoscono le date di composizione dei singoli *Frammenti*, tranne di alcuni. Una certa sequenza cronologica sembra suggerita dal parallelo svilupparsi dell'epistolario; nelle lettere è spesso svolto il nucleo di sentimenti e riflessioni che si tradurranno poi nelle poesie della raccolta. Una tendenza evidente è quella che porta Rebora a

collocare, nell'ordinamento dei *Frammenti lirici*, testi d'intensa drammaticità con altri dove il tono si placa, più aperto a una qualche mozione degli affetti. Dopo il frammento XI, *O carro vuoto sul binario morto*, che si svolge su accenti di forte negatività, il XII vive del commosso ricordo della madre e il XIII è una riflessione fiduciosa sulle possibilità del cuore.

Il filo tematico che risarcisce sotterraneamente i *Frammenti lirici* ordina anche l'apparizione di poesie in metri tradizionali (un paio di sonetti, quartine di endecasillabi soprattutto, ma anche nel frammento XXXVIII una quartina di novenari dalle esplicite movenze pascoliane, con quel *Vedesti* iniziale che sottende una interrogativa). Queste poesie danno l'impressione di essere le più antiche della raccolta, ma è un dato che bisognerebbe verificare. Già l'amico Monteverdi, tra i primi recensori dei *Frammenti lirici*, privilegiava nei loro confronti il verso libero e «martellante» che contraddistingue la maggior parte dei *Frammenti*. Ma c'è in quei metri chiusi qualcosa di librato e sfuggente che bisogna rileggere (si tratta spesso di poesie d'amore), un regesto euristico particolare, da stilnovo. Lì la traccia dantesca (sempre presente in Rebora) acquista una dolcezza purgatoria.

L'intenzione poetica – in dialettica concorrenza con la poetica «frammentistica» – è in quegli anni viva in altri poeti della «Voce». Si pensi a Jahier, al suo articolato «prosimetro», dove le parti in prosa colmano i vuoti che la poesia versificata non ha voluto o saputo riempire. Non si tratta di prosa lirica, spesso sono appunti in margine a letture, citazioni, fogli di diario. Servono a sottolineare il contatto della poesia con la vita, il suo nascere da essa. Uno di questi poemi di Jahier, *Con me*, è rimasto sepolto in riviste dell'epoca come «La Voce» e «La riviera ligure». Nel secondo dopoguerra alcune poesie di Jahier, come quelle che vengono edite da Scheiwiller, sono recuperate dallo smontaggio, a opera dello stesso Jahier, del suo antico congegno poematologico. I due poeti, affratellati da un lungo silenzio, in questo divergono. Jahier cerca di salvare quanto può da una specie di vecchio naufragio; Rebora ha rinunciato del tutto al proprio passato e cerca le nuove parole della sua poesia religiosa. La voce di Rebora può sembrare inizialmente arrochita dal lungo silenzio ma diventa intensa, ancora una volta indimenticabile, verso la fine della sua vita.

Note

- ¹ In *Omaggio a Clemente Rebora*, «La Gazzetta di Parma», 21 novembre 1957; poi in Aa.Vv., *Omaggio a Clemente Rebora*, Massimiliano Boni, Bologna, 1971.
- ² In *Omaggio a Clemente Rebora*, cit.
- ³ M. Luzi, *L'azione poetica di Clemente Rebora*, in «L'Italia», 13, 15 e 23 febbraio 1968 (poi in «L'Approdo letterario», XIV, 42, aprile-giugno 1968).
- ⁴ G. Raboni, *La modernità di Rebora*, in Aa.Vv., *Clemente Rebora*, «Psychopathologia». International Journal of Psychiatric Culture and Praxis, Edizioni del Moretto, Brescia, 1985.
- ⁵ G. Prezolini, *Il tempo della Voce*, Longanesi, Milano-Firenze, 1960.
- ⁶ G. Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Firenze, 1939; poi Einaudi, Torino, 1974.
- ⁷ In *Omaggio a Clemente Rebora*, cit.
- ⁸ G. Folena, presentazione a Aa.Vv., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana Editrice, Padova, 1966.
- ⁹ D. Banfi Malaguzzi, *Il primo Rebora* (Quaderno reboriano 1963-64), All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1964.
- ¹⁰ Ivi.
- ¹¹ F. Finotti, Introduzione a G. Prezolini, *Studi e capricci*, Piovan editore, Abano Terme, 1992.

Renata Lollo

Biografia interiore e interiorità
della parola in Clemente Rebora
(con un autografo inedito)

C'è un momento, affiorato di recente da ricordi sommersi e persistenti, in cui Clemente Rebora è colto, non visto, in un'attitudine emblematica:

Estate 1927? Forse, ma un anno più o meno significa ben poco. Siamo nel pieno della stagione calda, con un sole che brucia anche i pochi angoli d'ombra. Mattino avanzato che probabilmente ha perduto quel poco di brezza che accompagna quasi sempre l'alba. Sto attraversando piazza della Scala semi deserta con i vecchi tram che passano davanti al portichetto-entrata del teatro dopo la sosta alla fermata che allora era all'angolo di via Verdi dove c'era una grande pasticceria (il Cova o il Biffi, non ricordo). [...] Arrivato sul marciapiedi di Palazzo Marino proseguo verso la Banca Commerciale [...] e mi fermo, sorpreso, ad osservare un uomo vestito di nero, senza cappello, immobile sulla pietra bollente, le gambe unite, intento a leggere un libro.

Sono passati sessant'anni, o pressapoco tanti, ma l'immagine di Clemente Rebora rigido nel suo vestito scuro, afferrato al libro, estraneo a tutto che non fosse la parola – le parole – che esigeva da lui una sosta nella luce prepotente del sole d'agosto... La sua immagine dicevo non riesce a svanire o soltanto a mutare. [...] Clemente era là, solo con il libro che gli dava o gli toglieva qualcosa. Non possiamo saperlo e il particolare riguarda fino a un certo punto quanto intendo dire. Perché ciò che mi aveva colpito allora, ed oggi si ripete con maggiore consapevolezza (forse) ha nome solitudine. O meglio: ricerca di solitudine da popolare, individuazione della solitudine, scelta della solitudine come aiuto, presenza della solitudine come accompagnamento e minaccia [...]. Allora dirò che cercando di unire l'impressione che mi aveva colpito, ragazzo, sessant'anni fa, al ripensamento di oggi, all'esperienza che negli anni compiono anche gli avvenimenti piccoli o grandi, quell'uomo aggrappato a un libro nella luce afosa dell'estate in piazza della Scala, era l'immagine della solitudine che si ignora nelle sue dimensioni pur subendone il tormento¹.

L'inavvertenza dell'esterno, l'oblio di sé, la noncuranza delle apparenze dichiarano un coinvolgimento senza dispersioni nel segreto colloquio, che sembra sollecitare la parola a schiudersi, a svelarsi, fino a divenire vero luogo di impegno etico e di obbedienza. Il rapporto con la parola ricettivo, di ascolto fino all'intera messa in causa di sé, non è un episodio, come potrebbe apparire isolando, quasi eccezione, quel momento della maturità di Clemente Rebora. Lo si può considerare una costante: e una costante non contraddittoria in una personalità poetica della sua forza.

L'approdo alla poesia e l'esercizio della stessa sono infatti sempre intimamente legati al vivere e alla sua ricerca di significato: a un ascolto, perciò, che si pone subito controcorrente rispetto alle posizioni crociane e agli estetismi di vario segno. La cultura di Rebora mette a nudo, proprio attraverso il suo personale ripensamento, un'insanabile contraddizione: non è un fine, non è un approdo, ma serve, anzi costringe, ad assumere la responsabilità di oltrepassarla perché essa stessa sia vita, ossia manifesti un significato che la comprenda. Le filosofie sistematiche, l'etica laicamente fondata, le ideologie interpretative come il patriottismo o il progresso saranno superate in Rebora senza disprezzi vitalistici, senza cadute negli estetismi, ma in una lotta a fondo con la propria disperazione, condotta anche con una grandissima lealtà razionale. Nel corso del suo cammino, Rebora non sostituisce infatti i miti con altri miti, non si pone come misura del reale ma continua a cercare dopo ogni accertata insufficienza del già trovato, rischiando in proprio, e cioè anche sul piano esistenziale, lo scacco definitivo.

Con la sua struttura ossimorica (ritmo segreto e presente nella provocazione linguistica lacerata e aggressiva) la poesia esprime nel modo più pieno e maturo la ribellione a quanto non basta insieme alla disponibilità a cercare senza condizioni. Ma, anche più generalmente, attraverso la parola si vuole significare il ritmo della vita, la complessa dinamica di un reale non discusso nel suo esserci e nel suo porsi. Si spiega Rebora stesso nella nota e importantissima lettera al padre del 9 ottobre 1909. Da questa si arguisce che Enrico Rebora, spirito malinconico ma forte tempra di illuminista severo, aveva lasciato trasparire una sua delusione di padre per quel figlio affettuoso, eccessivo e inconcludente, così diverso dai fratelli maggiori, più competitivi e capaci di affermarsi. Nei suoi confronti Clemente ri-

vendica lo spazio per una crescita autonoma e, comunque la si guardi, distante dal suo modello:

Non entro in discussioni su che cosa sia la ragione cosí divisa nella sua casella dal cuore etc.; rigida ed esigente la perfezione umana [...]. Io veggio che la *natura*, della quale la ragione non è che interprete umilissima, ha le sue bufere e le sue convulsioni; io dopo un anno di assiduo studio profondo appunto de' pensatori che ti sono piú cari, ne ho scoperto, papà mio, anche il nocciolo segreto, ed ho veduto, per es. nel Romagnosi [...] una giovinezza tempestosa di *idee* e di *sentimenti*: perse anche lui il suo bravo *self control*; e ciò avviene di tutti coloro che hanno coscienza profonda della vita e tendono alla ricerca della verità, rifacendo l'universo in se stessi.

Io sto con Buddha Cristo Dante Bruno (veggansi gli *Heroici furori*) Vico Alfieri e Leopardi; modestamente secondo la mia statura. [...] da che ho ragione mi sono imposto un'anatomia severa e perenne di tutto me stesso per rendermi l'anima tersa e ampia, tra tanto gavazzare che vedevo tra i miei compagni; [...] Forse è sorte di chi tende al bene e ad ideali oltre il comune di apparire o pazzo o stravagante o giù di lì².

È evidente in questa lettera, anche al di là degli aspetti generazionali, il passaggio doloroso e rischioso da una cultura ideologica (che potremmo in altri termini e con una certa semplificazione chiamare cultura delle risposte, in cui la ragione ordina e domina auspicabilmente gli eventi, agendo sul certo e sul verificabile) a una interrogatività radicale che non esclude nulla; che ripropone i quesiti di fondo, che non giudica il non-razionale come necessariamente anti-razionale. Non poteva essere facile per Enrico Reborà, nutrito di Humboldt, Quinet, Cattaneo (da cui aveva maturato anche concrete scelte di vita)³ riconoscere costruttiva su tempi non misurabili l'apparente inettitudine esistenziale del figlio. Questi invece, proprio nel limite, nella quotidianità opaca che lo tormentava non smetteva di cercare e riconoscere i segni di piú vasti orizzonti:

Mi meraviglia tuttavia una cosa: che tu mi consigli mete e designi malanni spirituali proprio a me che ho avuto modo di conoscere la realtà in moltissime sue asperità [...] e che - tu sai - ho lottato e lotto per attuare l'idea nell'attualità quotidiana e spremere la poesia e la fede dalla minimezza del giorno⁴.

Cosí scrive ad Antonio Banfi il 1° ottobre 1910 e poco tempo dopo a Daria Malaguzzi ribadisce e spiega:

Per fortuna, la mia natura è tale da trasformare (se non sempre, almeno nei momenti lucidi) la quotidianità asfissiante in una materia perenne di saggezza: ed io credo che solo attraverso e dentro la mediocre minimezza della vita pratica si

possa o deve raggiungere e intuire il sentimento eterno della realtà superiore. Non mai ho sentito tanto disprezzo o compassione per chi reputa toccare la virtù filosofica astraendosi dalla contingenza ed impennandosi in una zitellesca obliivione delle necessità attuali. [...] I santi tutti d'un pezzo, mi fanno – sto per dire – schifo: nella concreta esistenza nostra anche i grandi lo sono pochissime volte con spontanea verità di spirito; il resto delle loro giornate fu anche per essi, oscuro, infinitamente doloroso, infecondo, incomprensibile, vuoto e opaco – in una tremenda inerzia di trafitture atroci – come chi abbia un sonno invincibile e deva mantenersi desto⁵.

I richiami si potrebbero moltiplicare⁶. Negli eccessi e nelle conseguenti paralisi psicologiche di cui Rebora viveva e il cui estremismo non sarà mai pacificato pienamente, si può cogliere la costante di un itinerario comunque percorso con animo aperto al positivo. Se è incombente nel giovane Clemente il rischio della disperazione, mai per lui il pessimismo teorico o pratico diviene una scelta concreta o una necessità. Insieme all'adesione alla «minimezza» del giorno⁷, lo sorregge l'intuizione della profondità, il leggere (anche in senso tecnico) oltre la misura analitica, come se sapesse che nelle radici di un testo e di un'opera complessiva non c'è il baratro (e tantomeno c'è la mediocrità peggiore della morte) ma c'è comunque un pulsare di conoscenza che si comunica e fa vivere.

Dopo la lettera al padre del 1909 e prima dei *Frammenti lirici*, Rebora riesce a dare alle stampe due ricerche, *Per un Leopardi mal noto*⁸ e *Giandomenico Romagnosi nel pensiero del risorgimento*⁹ che diventano, direttamente o attraverso il modo di riferirvisi dell'epistolario, significative indicazioni di metodo, al di là degli stessi risultati critici raggiunti.

Si riconferma caratteristico di Rebora il bisogno di andare oltre le apparenze verbali e una superficiale stratificazione semantica per raggiungere una verità complessiva e dinamica, una unità del testo che spieghi la molteplicità delle direzioni e sorregga anche le parti contingenti e caduche. Ma l'intuizione fondante e unitaria non viene posta dall'esterno né è frutto di mero impressionismo anche quando sorga da possibili e imprevedute consonanze. È frutto in ogni caso di rigorosa e accurata documentazione, di apprendimento capillare, di lunga e sofferta rielaborazione. In quest'ultimo ambito, la libertà di Rebora, anche giovanissimo, è sorprendente. Se è vero che egli si esprime solo quando ha raggiunto un'interiore persuasione, non quando ha imparato ma quando l'oggetto del suo studio gli si rivela, va detto che allora non si cura di autorità esistenti, non te-

me la solitudine del giudizio, non lo spaventa la riconfermata sottovalutazione. Si può sinteticamente ricordare a testimonianza la lettera a Monteverdi del 18 luglio 1910:

Ho letto con grande compiacimento la tua noterella leopardiana; e poiché tu mi preghi di dirtene sinceramente, in veste di innamorato – e non d'un iperbolico *maggior* «leopardiano» – ho da notare che – convenendo teco nell'esame generale della sua attività di poeta tragico, dissento invece (almeno in parte) nell'apprezzamento del suo concetto ispiratore e della sua meta; perché pare a me che l'intimo senso della sua arte sfugga quando la si giudichi nelle *singole* sue professioni di fede o col metro preciso d'un moderno canone universale d'estetica: così il *genere da creare* non era «pel solo gusto d'arricchire la letteratura nazionale d'un "genere"» ma a quel modo della lirica, cioè, per dare all'arte il contenuto moderno, ma espresso con quella divina *verità* che ben conobbero i grandi classici nel concretare il *loro* contenuto; così pure l'*indegnità della drammatica* è in relazione tanto all'ideale suo di arte come liberaz. etc., quanto a' suoi pensieri circa lo spirito moderno o *spiritualizzazione* e all'*indefinito* etc. (onde voleva che avesse parte grande il *coro* etc.). Non ci capirai niente in questi scarabocchi frettolossimi: se uscirà il mio articolo (non ne so più nulla) potremo discutere con miglior scienza.
[...] Clemente¹⁰.

Ancora più interessante si manifesta la ricerca dell'interlocutore nel lavoro sul Romagnosi, nato per la tesi di laurea. Un anno dopo la discussione, Rebora scrive a Prezzolini una lettera in cui gli propone «s'Ella voglia utilizzare per la *Voce* (in una serie di articoli o altrimenti) qualcosa di queste mie ricerche» aggiungendo che la sua «è una proposta senza mire né vanità nessuna»¹¹. Gliene spiega gli scopi:

E mio intento fu d'inquadrare cotesto nostro grande (così travisato e ringrettito partigianamente e oleograficamente o anche specialisticamente, per es. per il solo riguardo della giurisprudenza e della filos. del diritto etc.) nella storia e funzione del movimento ideale della nostra rinascita nazionale, civile e politica: dimostrando come – ad onta delle sue fisime e preconcetti e formalismi e incadaverimenti pseudofilosofici – fosse stato principal elaboratore del nostro midollo scientifico e pratico, che i lacerti sparsi del XVIII sec. collegò in un organismo di nuovi rapporti e nuove possibilità, donde pigliò struttura e movimento buona parte della generazione pensante e operante dal 1830 al '60 circa; e come sotto veste di vecchiaccio e puzzo di morte scorresse per certe vene sangue di vita.

Prosegue poi indicando la suddivisione della materia:

Di questo schizzo i principali capitoli sono – oltre una prefazione che imposta vitalmente il problema –: un'introduzione dove cerco mostrare (contro le più supinamente diffuse credenze tradizionali) i filoni civili e politici nostri (o alme-

no in procinto di diventarlo) del sec. XVIII, necessari all'intendimento dell'apparizione e fenomeno romagnosiano. Un capitolo riguardante la biografia *interiore* del Romagnosi, dove balza (o deve) la ignorata sua funzione di educatore e foggiatore di caratteri sani seri operosi – sebbene offuscato alla superficie dagli abbagli e ignoranze (massime riguardo alle correnti del pensiero puro e straniero) dovute alla sua mentalità dommatica e irta di siepi posticce –: e dove rivedo ancora l'elemento di vitalità e tradizione pratica nascosto sotto il manto rigido e pomposo insieme del teorico astrattamente utopistico.

Due altri capitoli (incompiuti): l'uno, ricostruzione – a guisa di organismo – dell'intimo sugo del suo pensiero enciclopedico, tanto sconosciuto nella sua recondita potenzialità vitale, e scovato sotto le immani scorie sterili della sua immensa produzione; e l'altro, ricostruzione idem del suo insegnamento politico, critico e costruttivo.

Un altro capitolo circa la storicità del suo pensiero; il suo atteggiamento di fronte al problema religioso ne' suoi rapporti con la laicità dell'organismo sociale e politico (il suo *giansenismo* risentito come economicità, socialità e politica); le coincidenze e contrasti fra il patriota e il teorico «socialista», tra il fine particolare nazionale e il generale morale e civile etc. Un capitolo circa le vicende del romagnonesimo in Italia – massime dal 1830 al '60 – dove insegno il contrasto che il romagnonesimo (in mille aspetti diversi) ebbe con l'idealismo cattolico (Rosmini etc.), con l'eticismo mazziniano etc. in un viluppo di pensiero puro e di fini pratici (risorgim. nazionale etc.); e mostro che molte imprese – apparentemente estranee, Pisacane etc. – furon figlie in parte del *dottrinarismo* romagnosiano etc.

Infine (a guisa di appendice) indico alcuni elementi nutritori del suo pensiero, massime le relazioni col Vico, del quale tradusse come contingenza (nell'ambito dell'arte umana) alcune dell'intuizioni filosofiche di quello, etc.

Veniamo così a conoscere per la prima volta l'esigenza reboriana della «biografia interiore» che non si limiterà a Romagnosi, ma segnerà le tappe principali del suo itinerario spirituale con una connotazione fortemente dialogica. Per quanto caricati di proiezioni soggettive e di bisogni mascherati, l'autore (e il testo in cui si esprime) sono una realtà altra, un *tu*, provvisorio quanto si voglia, ma argine effettivo contro i solipsismi di qualunque origine¹².

È noto quanto faticosa e persino drammatica sia stata l'elaborazione della tesi; ma nessuna difficoltà personale avrebbe giustificato per Rebora la non completa acquisizione dei dati informativi. Così si premura di comunicare a Prezzolini in lettera successiva che

due sono i capitoli vicini a compimento – l'opera compiuta sarebbe dalle 400 alle 500 pagine (in 8°) – ho fatto lo spoglio di tutte le carte romagnosiane (Braidenze), e di qualche lettera faticosamente rintracciata. [...]

Quanto al romagnonesimo, ho sinteticamente delineato l'influsso pratico e teorico, diretto e indiretto del maestro, su grandissima parte del movimento a lui posteriore: Cattaneo, Cantù, Ferrari, Mamiani, Mazzini, Manzoni (che lo combatté nella morale e storiografia), Gioberti (che prese lo spunto del suo *Primato*

dall'Indole e fattori del risorgim. d'Italia, ben piú vasto e vitale), C. Correnti e tutta la coorte del *Politecnico*, del *Crepuscolo*, etc. etc.¹³.

La precisione informativa, lo scrupolo della lettura integrale dimostrano la qualità di una formazione e il rispetto col quale Reborà fin da giovane trattava la parola altrui. Lo scavo nella parola appare già da ora corrispettivo ad uno scavo nella profondità di una persona (specifico ma anche inesauribile): e aiuta forse a intendere il problema speculare a tanto scavo e cioè la frequente rinuncia a trasmettere in parole proprie quanto non solo intuito ma spesso effettivamente indagato nell'opera altrui. Ciò tocca in parte anche l'estratto del Romagnosi, che, non stampato da Prezzolini, vide comunque la luce nel novembre dello stesso 1911 sulla *Rivista d'Italia*. La sua riuscita esteriore appare infatti del tutto sproporzionata rispetto alla «atroce macerazione»¹⁴ della composizione originaria e dei tentativi di rielaborarla per la stampa.

La testimonianza del saggio rimane per lunghi anni l'unica e dimenticata a significare quanto antico fosse il bisogno reboriano di entrare in relazione con gli autori attraverso la «biografia interiore». La testimonianza è importante perché Romagnosi non era del tutto congeniale a colui che cercava di approfondirne la figura: e questo equivale a sostenere che l'esigenza conoscitiva di fondo verteva sulla verità dell'altro, sulla profondità rivelatrice che valeva la pena di scoprire proprio perché era in rapporto col soggetto conoscente ma al di là di esso.

Reborà dunque, stendendo la biografia sul Romagnosi (1761-1835) sa che, se la vita di lui «è conosciuta bene soltanto in pochi episodi», «ignota e intentata è poi la sua biografia interiore»¹⁵. Con grande libertà scrive del suo autore:

E chi lo legga nella prosa rozza e rugosa, percorrendone il macchinoso labirinto dottrinale, un senso di freddo e di fastidio gli ghiaccia l'anima: massime chi pretenda ritrovarvi la trasparenza accesa dei grandi animatori. Ma egli va preso per quello che fu e non per quello che la *letteratura* vorrebbe fosse stato, e intenderlo nella sua propria caratteristica individualità, nella funzione importantissima e necessarissima ad integrare o in parte penetrare il movimento e la modalità della nostra rinascita¹⁶.

Le connotazioni stilistiche messe in luce non sono fini a se stesse ma fanno parte di un insieme che è importante non perdere mai di vista: lo scopo storico della ricerca e l'unità interiore della personali-

tà indagata, al di là delle temute e rifiutate divisioni specialistiche. In pochi tratti conclusivi ne delinea una sintesi illuminante:

egli ebbe insomma quel segreto intuito dei grandi educatori che sta appunto nel far consapevole ognuno di ciò a cui l'incita la propria originalità, accesa e prima diretta da una larga visione del dover essere delle cose¹⁷.

Anche in questi studi e in queste affermazioni si possono, a posteriori, riconoscere i semi che si svilupperanno negli anni futuri.

I «Frammenti lirici»

Intanto, nel corso di questo lungo ascoltare, nasce la poesia dei *Frammenti lirici*: parola detta, di cui toccherà ad altri lettori decifrare la polisemia con l'accanimento e la pazienza che l'autore stesso sembra richiedere col suo esempio di lettore. Rappresentazione di contrasti e quindi subito complessa è la sua poesia nel primo accenno esplicito in una lettera a Daria Malaguzzi: dove è indicato anche quello che sarà poi il titolo definitivo, accompagnato da un giudizio che sottolinea una diversità:

s'io pubblicherò alcuni pochi frammenti lirici – orribili come *poesia* – rivedrà codesti contrasti; ma anche allora la mia reputazione si macchierà, perché l'espressione assoluta e impagliata falserà il sentimento ch'era sotto nascendo, e tutte le altre realissime mie tendenze non appariranno¹⁸.

Nelle lettere che seguono, in particolare a Monteverdi e a Banfi ma senza trascurare Daria Malaguzzi che gli offre una comprensione affettuosa senza schiacciarlo con la sua superiorità¹⁹, Rebora esprime e ribadisce le proprie contraddizioni, ripetendole come se avvertisse di non aver detto e di non poter dire la propria verità ultima: inadeguatezza verbale che rivela proprio per questo lo sforzo non estetizzante richiesto al linguaggio per significare, comunque la si guardi, una ricerca di verità, un movimento interiore di cui non va rattrappita la dinamica:

[...] questa gagliardia [...] m'è nata dall'oblio di me, [...] dal volermi quasi dissolvere [...] in ciò che vorrei divenisse, nel perder me [...] in molte vite che siano più di me. [...] per me non esistono il pensiero e le astrazioni; ma questo e quelle proprio così e così: ed è lì il difficile di attuare ciò che voglio, il bisogno di infinito o di moltissimo stringato in questa faccenda o in quell'altra; ed ho un ri-

morso perpetuo di fronte al tempo che va, di fronte alla ben fatta mia testa che pensa e poco immateria; mentre mi è sostegno la fatica quotidiana, il sentirmi qualche cosa in un dato posto e non inutilmente: e mentre il travolgimento operoso vieta l'espressione del mio mondo, è insieme la non ultima ragione e possibilità di esso²⁰.

I suoi versi, scritti già nel decennio precedente, sono originati da questa sofferta ma non caotica esigenza di totalità: ed è significativo il fatto che la riflessione intervenga solo in un secondo momento sul prodotto poetico e ne colga le complesse spiegazioni. Il bisogno di dare forma esiste prima di essere spiegato:

I miei versi vorrebbero anche dir qualcosa di ciò, forse più nella intenzione e nell'apprezzamento ch'io ne faccio ora; poiché sono una cernita (auff! che noia e ira rileggendoli!) di una fungaia del decennio passato: sarebbe un primo volume poi un secondo che respirerà la nuova aria e i nuovi contrasti. Ma forse non ne farò nulla: non voglio spendere, non so limarli, e non è forse bene ora; se potessi vorrei farne poche copie per gli amici²¹.

Con Monteverdi comincia invece il travaglio per la pubblicazione di quelli che continuano a essere chiamati frammenti²² e in una lettera a Banfi del 5 marzo 1912 compare un'incontentabilità coerente con la sua inquietudine:

Quanto ai cosiddetti miei Frammenti, le parole soavissime che hai rivolto ad essi me le son prese per me: perché essi poverini non ci hanno colpa di non meritare. Son da Nino, per vedere se stanno in piedi letterariamente etc. e volevo pregarlo che li bruciasse; mi sono estranei ed esprimono soltanto alcune parti di me; forse intrammezzati di prose e con l'aggiunta di una seconda parte, compirebbero *meglio* il loro senso²³.

A posteriori si potrebbe considerare la vaga ipotesi di inserire prose tra i *Frammenti* come un suggerimento a leggere la poesia reboriana non separata dall'epistolario, certamente mai limitato alla semplice misura autobiografica. Proprio nell'epistolario si legge intanto non il tormento dell'elaborazione iniziale (confinata nella maggioranza dei casi al più assoluto segreto) ma quello che precede immediatamente la stampa: e a Monteverdi tocca la fatica principale di lettore e di amico, come poi gli toccherà quella di censore²⁴. A lui Reborà esprime, imminente ormai l'edizione, la gioia e la riconoscenza per chi gli ha fatto superare ostacoli, soprattutto interiori, che si opponevano alla realizzazione pratica:

Grazie per i Fr.; li sto ricopiando e riordinando, e in parte – maledetta incontentabilità – limando, qua e là. Sono scontento e contento di essi; ma capisco che sarà bene ch'io mi precluda questa pericolosa tentazione di *perfezionamento*. Appena li avrò finiti te li spedirò (prima a te, perché sei te; e perché tu mi dica se le nuove mutazioni – piccole e non – siano buone. Mi pare di sì). Dopo, spero per un bel pezzo, di non crear più nulla, per non asfissiare gli amici. Io so quanto ti devo nel concretamento dei miei Fr., sei stato tu, primo, a darmene coscienza (e se fosse un granchio?), sei stato tu a spingermi nella difficoltà per ch'io superassi verso il meglio²⁵.

Di questi versi a struttura poematica anche il sacerdote Clemente Rebora riconoscerà «il tono assolutamente sincero»²⁶ a distanza di molti anni, una persuasione di verità resistente al tempo, per quanto approssimata potesse essere. Questo comporta anche un riconoscimento implicito al metodo: l'ascolto e lo scavo del cuore della parola permettono di dire parole che abbiano spessore e durata.

Da Romagnosi a Mazzini

I *Frammenti lirici* sono il risultato riconosciuto, anche se non subito e non sempre compreso, di una coscienza e di una sensibilità vigili e acutissime che, attraverso le trasformazioni primonovecentesche, leggono, con drammatica alternanza di angoscia e speranza, la condizione umana fissandone in parole altamente conflittuali la dolorosa contraddittorietà. Come si è visto, nascono nel segreto, al punto che la consapevolezza del fatto poetico appare comunque tarda rispetto all'esigenza conoscitiva e al bisogno di vivere. Ancor più, la coscienza del valore, dell'assolutezza del proprio scrivere permane latente e mascherata nel tempo.

Il soggetto, che non è mai negato, non segue le tendenze contemporanee né dell'ipervalutazione dannunziana né del ripiegamento crepuscolare: si pone piuttosto come interlocutore intermedio, come tramite positivo, perfino necessario talvolta, ma da superarsi in una per ora indistinta «vita», «bontà» o anche «slancio di creazione». Non si esce totalmente da una misura testimoniale nemmeno nella prima poesia di Rebora: anche il far poesia delle origini, più che un decidere, è un obbedire «sotto altri nomi, sotto altre speci»²⁷.

Si sa come l'interrogarsi e il coinvolgersi in ciò che appariva verità da vivere abbiano subito un'accelerazione violenta nella vita di Rebora dopo il 1913, anche per il concatenarsi degli eventi privati

con l'esplosione della prima guerra mondiale. Data dal 1914 la decisione della convivenza con la pianista russa Lydia Natus e dai primi mesi del 1915 (da poco in servizio a Novara come docente di ruolo di materie letterarie nelle locali scuole tecniche²⁸) il richiamo alle armi, ancor prima dell'intervento italiano. Solo molto sommariamente si può accennare a quanto profonda sia stata la sofferenza interiore di Rebora, da un lato sopraffatto dagli avvenimenti fino allo smarrimento, dall'altro teso spasmodicamente alla testimonianza della sola «bontà» che lo teneva in vita: quella degli umili, degli «anonimi divini cuori travolti»²⁹, e di Lydia, la fuori-regola dai sentimenti appassionati. Dopo il tempo militare la vita non è e non sarà più come prima. Lo vorrebbe la famiglia che, forte del dovere compiuto coi figli al fronte, vive con disagio l'ennesimo fallimento esistenziale di Clemente. Lo vorrebbe forse anche Lydia, che però non intende lottare oltre con una coscienza che gravita con tanta evidenza al di là di lei: e accetta di partire con Massimo Campigli l'8 dicembre 1919. Lo vorrebbero, ma senza convinzioni e forse un po' ipocritamente, visti anche i diversi svolgimenti del tempo bellico, gli amici, la cui vita si compone negli studi e nella capacità di dimenticare³⁰.

Rebora non può: messo davanti al «volto impietrante di Medusa»³¹ non ha la libertà di distogliere lo sguardo: sa e saprà per sempre di aver incontrato il Male, la morte, «la disperazione derivante dalla realtà quotidiana guardata fine a sé, senza un fine ideale e un significato divino – disperazione che conduce all'annichilimento o al cinismo»³². Non sono, come si vede, gli affetti a fargli accettare di nuovo l'esistenza, perché ai suoi occhi ne rimuovono la drammaticità; non è il lavoro, di cui viene abbandonata la già scarsa sicurezza³³. Ci vuole una più profonda giustificazione teorica, che Rebora comincia ad attuare collocando se stesso nella provvisorietà e nell'anonimato, mentre i suoi scritti, carichi di febbrile urgenza, non mancano di lasciar percepire un tempo di attesa senza condizioni culminante nel testo di chiusura dei *Canti anonimi*, *Dall'immagine tesa*, vera sintesi di un passato da lasciare e di un futuro già anticipato eppure lontanissimo. Scrive nel 1925 al colonnello Capristo:

riannodando il lavoro spirituale da me intessuto sino ai trent'anni, comincio l'agonia del vecchio e la nascita dell'ordine nuovo – e Mazzini, sopra ogni altro, fu mio consolatore ed educatore, severo e paziente sin oggi, tramite dell'Educatore universale³⁴.

Anche di Romagnosi aveva colto la tempra di educatore, ma in Mazzini vede prima di tutto il consolatore e la sua funzione educativa non è individuata in termini laici, ma già religiosi. Nominare Mazzini voleva dire rifarsi pienamente alla tradizione familiare, riportare in primo piano il rapporto col padre, espiare l'inconscio tradimento del modello. Rebora conosceva già altre strade: aveva incontrato Tagore³⁵, aveva tradotto autori russi, interrogava la tradizione ebraica recente³⁶. Ma la coscienza continuava a misurarsi in profondità coi valori familiari, con l'ambiente dove Enrico e Teresa Rebora avevano fatto battezzare i loro figli, ma dove era estraneo e rifiutato ogni riferimento alla Chiesa, ogni dato sperimentalmente collegato al cristianesimo di formale appartenenza. Attraverso Mazzini Rebora ridiscute a fondo proprio la cultura familiare verso la quale sente comunque di aver mancato, ma, lo si vedrà poi, per superarla definitivamente. Era poco nominato Mazzini nell'epistolario giovanile, mentre dopo il tragico evento bellico il suo nome diviene via via piú frequente. Lamenta la conoscenza poco diffusa di Mazzini, ne favorisce la lettura degli scritti attraverso continue citazioni e indicazioni bibliografiche, ne legge pagine insieme a testi biblici, francescani, della tradizione profetica collocandolo al culmine di un cammino ascendente dell'Umanità verso forme superiori di vita affratellata, attraverso il sacrificio degli egoismi particolari. Lo sente in maniera religiosa tanto che col fratello Piero tenta approfondimenti sulla concezione mazziniana di Dio:

Ti scrivo anche per aggiunger qualcosa circa la concezione di Dio in Mazzini; come in tutti coloro che vivono e testimoniano il *principio divino* della vita nella nostra odierna fase di esistenza, Mazzini ha sentito l'assurdità e l'impossibilità di farsi un *concetto* di Dio, o di *spiegarlo*, in quanto è quel *dato di fatto* immanente e insieme quell'unità trascendente a cui si richiamano le norme delle azioni, i principii secondari che reggono la società. [...] Dio quindi è il principio *educatore* della nostra vera vita – è quel principio materno di cui l'umanità è l'utero fecondato dal nostro lavoro per far nascere ciò che *deve* vivere. [...] Dio è personale in quanto impersoniamo ciò che di lui (della Vita) dobbiamo realizzare, come la linfa diventa personale nella gemma, nella foglia ecc., ma il paragone va inteso *spiritualmente* là dove l'anima di nessuna foglia va perduta³⁷.

Sentendolo cosí intensamente, non meraviglia che gli venga proposto di stendere una biografia di Mazzini fin dal 1923; ne informa il fratello Piero con pochi cenni:

Mi si è offerto di stendere una biografia *interiore* di Mazzini – compito che mi fa ardere a pensarlo, e tremare a realizzarlo (e forse immaturo se si pensa che manca ancora più che mezzo epistolario, la gran miniera della Sua intenzione vera); [...]»³⁸.

Come per Romagnosi, e in maniera molto più libera da scadenze e da obblighi esterni, l'esigenza è quella di domandarsi chi sia la persona di cui legge le opere e quale sia la sua qualità testimoniale. Non che su Mazzini abbia dubbi: se mai avverte la propria inadeguatezza. Ma che la tendenza sia quella di andare, come sempre, alla fonte è segnalato dall'accento posto sull'epistolario, più importante delle opere strutturate per far conoscere i moti primi e gli orientamenti originali di scelte politico-religiose poi variamente giudicabili. E, come per Romagnosi, è documentata una conoscenza dei testi mazziniani continuata e precisa. L'ammirazione per il personaggio non ammette, una volta di più, genericità e pressappochismi³⁹.

Ma, più ancora che per Romagnosi, l'attitudine di ascolto è prevalente sulla significazione verbale, al punto che questo desiderio non si concretizzerà nemmeno in uno scritto sintetico, se vogliamo trascurare lo «zampino» nella parziale traduzione italiana delle *Mazzini's Letters* dichiarata prossima presso Paravia⁴⁰. L'ascolto diventa un vero e proprio lasciarsi investire dalla parola del testimone: «per ora cerco di apostolarlo a voce di esempio, poi vedrò di farlo a segni di pensiero»⁴¹ dove appare prevalente il bisogno di predicare il valore della parola mazziniana con l'impegno della vita, in cui potrà essere incluso, ma non necessariamente, lo scriverne.

Nel diffondersi degli interessi (si pensi anche alla Collana *Libretti di Vita*, al *Gianardana* non come parola detta ma come occasione e luogo di numerose svariate letture⁴²) è sempre forte al fondo delle parole il peso di una preghiera che attende, ancora oscuramente, di essere accolta. È la preghiera dell'affidamento radicale che supera i ragionamenti, le sue «immani» e spesso illusorie evidenze, senza distruggere niente se non ciò che è già morto o fa morire. Il silenzio si prepara a poco a poco, quanto più prende spazio l'invisibile da ascoltare, senza staccarsi dalla realtà quotidiana, dalle relazioni e dagli impegni di cui cresce l'essenzialità e l'autenticità.

Dal silenzio a Rosmini

Il lunghissimo silenzio reboriano è stato un tempo vivo anche della sua realtà di poeta: ma è stato comunque un tempo vivo della sua umanità e della sua testimonianza, non un tempo scettico, disilluso, di chi depone le armi. È stato un tempo di ricerca che esigeva la totalità dell'ascolto. Non c'era il rifiuto della parola testimoniale, se mai l'impossibilità di testimoniare in parole sufficienti un'esperienza esclusiva e assorbente, mentre operava, questo sí, il rifiuto della parola veicolo di idolatria e quindi di inganno. Più che mai, nell'approssimarsi a «Maria e Gesù»⁴³, Rebora era investito dal silenzio. Il silenzio è il suo affidamento senza condizioni alla Parola, è il superamento del cerchio magico dell'io nell'apertura illimitata alla trascendenza.

La Parola da ascoltare è il vertice e lo spartiacque del silenzio reboriano e in essa trovano unità il momento ascendente dalle parole (anche poetiche) al silenzio (in ascolto), e quello discendente dal medesimo silenzio alle parole, in particolare quelle dell'ultima poesia.

È naturale che il silenzio in ascolto prenda più precise direzioni e sia sorretto da mezzi più efficaci dal momento della scelta rosminiana. Si vede la sua obbedienza attentissima alle esigenze della vita comunitaria, gli si riconoscono caratteristiche note⁴⁴ mentre tesauroizza appunti di sermoni, pagine di messale, commenti ai testi sacri o a parole di Rosmini.

Anche in questi gesti minimi si lascia scorgere l'inesauribile bisogno di apprendere, una volta di più e più radicalmente, per la vita. Per questo si nota ogni cura al fine di realizzare l'umile ascolto che converte il cuore e l'inconscio, contro le tentazioni di un intellettualismo più volte rifiutato ma troppo seriamente iscritto nella formazione originaria. La guida a questo ascolto è, appunto, dopo il 1931, Rosmini e la sua spiritualità. L'adesione a Rosmini è significativamente lontana da motivazioni a qualunque titolo transitorie né è frutto o esito di riflessioni o deduzioni. In Rosmini Rebora vede il testimone e il maestro che lo conduce alla maturazione delle esigenze di fede e di abbandono. Tuttavia, nel pieno della serietà radicale con cui compie le sue scelte, non perde la consapevolezza che l'approdo alla fede, alle decisioni conseguenti e al cambiamento di vita nell'Istituto della Carità non sono una rottura con gli aspetti vitali della sua formazione e del suo passato. Non è da sottovalutare la

chiarezza con la quale si manifesta ai genitori appena definito il mutamento esistenziale, in una specie di prosecuzione della lettera al padre del 1909:

A te con la mamma, papà mio, sento di dover annunciare, quasi primizia d'affetto, l'atto solenne con cui fra non molto lascerò – senza abbandonarla! – la nostra famiglia; poiché mi accoglie l'ordine rosminiano, e io entrerò al Calvario di Domodossola per un noviziato di due anni.

Rispondo così, in modo definitivo, alla misericordiosissima chiamata del Signore, che fin dai primi anni mi andò sollecitando, mentre io cadevo di miseria in miseria, derogando anche – in un tremendo periodo della mia esistenza – dalla dirittura e dall'esempio vostri.

Questo mio grave e radioso momento è contristato però dal pensiero del dolore ch'io so di recare ai tuoi convincimenti, papà; ma tuttavia mi conforta il sentire che quanto di buono io ricevetti da te non andrà perduto, e che la stima della tua onesta lunga carriera fedele nell'esercizio perfetto del dovere non diminuirà mai in me; mi par d'essere certo che, nella vita di obbedienza a Dio a cui mi voto, avrò occasione di continuare le virtù tue, congiunte con quelle della mamma, e anche dei miei fratelli e delle mie sorelle, cominciando da Gino: di continuarle dico, sublimandole – pur dal mio nulla – e compiendole in Gesù Cristo, in grazia del quale il bene e l'amore del nostro fugace passaggio non sarà stato invano, e nel quale si ricongiungeranno, eternamente beati, quanti gli si sono comunque affidati.

A voi, papà e mamma, chiedo quel perdono che chiedo sempre a Dio – per il male fatto, per il bene trascurato. E vi ringrazio con slancio di bambino d'avermi messo al mondo, e curato e salvaguardato fin qui. In questo sentimento domando la vostra benedizione; e io in Lui vi benedico con tutti i nostri cari, invisibili e visibili⁴⁵.

La profonda persuasione della scelta gli fa intuire quanto questa sia in realtà poco comprensibile e ancor meno accettabile per il percorso spirituale dei suoi: ma non c'è menzogna nella creatività affettiva con cui cerca di far loro comprendere ciò che persiste nel radicale cambiamento. Non è cosa da poco che rimangano gli affetti e gli esempi familiari: non c'è rifiuto delle proprie radici e la coscienza del loro superamento per grazia si accompagna al riconoscimento del loro valore. Con accenni sulla stessa linea, ma forse ancora più precisi, si esprime in una lettera di poco posteriore al fratello Piero:

Questo mio entrare nell'Istituto della Carità – fondato da Rosmini che sarà santo anche di fatto, in un tempo che sta venendo – risponde a una chiara indicazione della Provvidenza; e non significa già scioglimento del mio mondo anteriore, ma trasfigurazione di esso, in vista della patria celeste a cui tutti, chiamati, comunque siamo sospinti: e non è neppure troncamento, ma anzi sublimazione di tutti gli affetti, e primi quegli che ci sono stati naturalmente offerti nascendo, ossia i sentimenti familiari; solo che il *volerci bene*, nel quale sta tutto il buono

della fraternità, si eleva al piano che gli spetta, ossia a Dio, in quella vita soprannaturale che, se iniziata qui, ha per sé l'eterno conseguimento⁴⁶.

Viene infatti affermato che il «mondo anteriore» non viene sciolto: e ciò consente di intuire qualche cosa delle riflessioni e degli scambi intercorsi fra Rebora, nei mesi stresiani antecedenti l'ingresso in noviziato, e il Padre Giuseppe Bozzetti allora Superiore Provinciale⁴⁷ dell'Istituto. A lui, alla sua spiritualità ma anche alla sua umanità e intelligenza, è toccato il compito di valutare l'approdo e la vocazione di Clemente: ed è indubbio che abbia saputo guidarlo in una serenità che, bisogna dirlo, non mancherà di venire offuscata in momenti successivi della vita comunitaria. Ma per riequilibrare la troppo forte anche se evidentissima frattura nei tempi della vita reboriana in favore di una più profonda e meno immediatamente avvertibile unità occorre forse ripartire anche da questi momenti iniziali della sua seconda vita. L'approdo a Rosmini è «indicazione della Provvidenza» anche oltre la chiamata interiore che avrebbe potuto altrettanto bene riguardare altre spiritualità, persino più rigorosamente contemplative o addirittura claustrali. Rosmini è in realtà la risposta cristiana più capace di capire e di accogliere la formazione illuministica da lui ricevuta permettendo un discernimento rispettoso e liberante degli aspetti caduchi e di quelli duraturi della sua cultura.

E Rebora non conosce Rosmini solo dopo il 1930: ne aveva letto opere almeno fin dal tempo della tesi di laurea, sia pure per criticarne l'impostazione⁴⁸. Le amicizie in qualche modo legate alla vicenda modernista come Casati, Gallarati Scotti, Antonietta Giacomelli, Adelaide Coari, a tacere di Boine, ne avevano di certo tenuto vivo il nome, anche al di là delle condanne ecclesiastiche. Questo non implica che la conoscenza di Rosmini per queste vie fosse più che un inutilizzato sedimento culturale o, al massimo, una voce indiretta fra molte altre voci di cercata saggezza (di cui comunque non rimane traccia negli anni significativi dei *Libretti di vita*)⁴⁹. Si può pensare che queste tracce anteriori siano state una sotterranea preparazione che ha reso meno estraneo l'incontro decisivo: la «chiara indicazione della Provvidenza» assumeva tutto di lui, non trovava nulla di irriducibile alla salvezza. Si può sostenere paradossalmente che la coerente razionalità della dottrina non sia l'ultimo dei punti di con-

senso perché la razionalità era un reale bisogno reboriano, anche se meno esplicito di quello affettivo sempre dichiarato⁵⁰.

Ma la razionalità teorica non sarebbe valsa a nulla se non ci fosse stata la coerenza esistenziale: e la vita intera di Rosmini, se è testimonianza di intelligenza e razionalità superiori, lo è ancor più di fede e di abbandono. Qui lo continua a cercare Rebor, dopo averlo cercato nell'Istituto della Carità, e si lascia guidare e plasmare dal suo modello.

È attraverso di lui che diventa logico obbedire, farsi piccoli, dimenticare gli interessi terreni senza smettere di amare l'uomo, comunque e sempre immagine di Dio, redento dalla croce, chiamato a fini altissimi. Riconosciuto in Dio il proprio interlocutore, se si può parlare di un ascolto intermediario questo è riferibile solo all'esperienza rosminiana.

Rebor sa benissimo che è Dio (la Provvidenza) ad affidarlo a Rosmini e che questo affidamento è unicamente voluto per far maturare la fede e la carità, l'essenza irrinunciabile di un'umanità piena. Nella vita di Rebor Rosmini è tanto più grande quanto più compie la funzione liberatoria della guida che conosce la strada, capace di orientare al fine senza mai sostituirsi al fine⁵¹. Rebor si consegna alla regola distrutto quasi nel suo essere fisico, senza condizioni e senza ragionamenti difensivi: ma solo così anche la sua ragione trova risposta e nulla di lui va perduto.

La biografia interiore di Rosmini

Accade ancora una volta che Rebor, incontrando un testimone autentico, desideri conoscerlo in profondità per imparare a nutrirse. Ai suoi occhi Rosmini è, ben più di Romagnosi e di Mazzini, il testimone per eccellenza, colui che non inganna non solo per la sua buona fede ma perché il suo essere trasmette verità, ne favorisce l'incontro e il possesso.

È molto illuminante, anche per il suo valore retrospettivo, un noto articolo apparso sul bollettino rosminiano «Charitas» nel 1951⁵² in cui Rebor dichiara appagata dall'itinerario rosminiano la sua esigenza di verità:

Con Rosmini ci si sente nella verità, persuasi della verità, riposati: «la luce della verità che viene da Dio è semplice, tranquilla, umile, soddisfacente, edificante»

(scriveva egli ad un'anima tormentata da dubbi contro la Fede). Proprio per questo Rosmini è semplice nella sua complessità: egli è così vero! Sfugge perciò a chi lo consideri parzialmente⁵³. [...] quando sentii leggere in refettorio il racconto della vita, direi esterna, del Padre Fondatore, mentre ammiravo (e chi può sinceramente non stupirne?) la sovrana grandezza di una tale personalità, tuttavia dentro di me c'era come un disagio: sembrava che in lui tutto procedesse con una perfezione prestabilita; eppure non ci sentivo la santità ossia lo straordinario della santità, quella santità che ci libera in letizia dal terribile quotidiano nell'effusione di Colui che ha detto: "Io sono di lassù" (Gio. 8,23). In seguito, umiliato e *potato*, senza neppur essere introdotto nella conoscenza della sua dottrina filosofica, fui come costretto a rifarmi alla radice; il suo *segreto* era quello che mi interessava; la parte *igne*a della sua natura, accostata con la meditazione dei suoi scritti a me accessibili, andava producendo nel mio interno un soprannaturale benessere (che rifluiva talvolta anche sul fisico): le mie ossa si mettevano a posto, i polmoni respiravano profondo, e il pensiero non faceva da *trapano*, ma gioiva del dono dell'intelligenza; mi muovevo finalmente nella parola di Dio come nel mio elemento: la Buona Novella del Regno operava; per cui il dolore cresceva in amore, e il *Miserere* si compiva nel *Magnificat*. Ripensandoci, stimo che tali effetti benefici provenissero, e provengano, dallo spirito di verità che pervade, nella carità, l'opera di Antonio Rosmini; e la commozione arcana, talora vicina alle lagrime ma come soave rugiada, a certe parole e a certi tratti della sua vita me lo conferma.

Questo bisogno di unità conoscitiva, già osservato per Romagnosi e per Mazzini, lo guida anche a una più profonda comprensione di se stesso. Attorno al 1951 e agli anni seguenti Rebora, cercando l'unità interiore di Rosmini ed esprimendola, si rivela già nei modi e perfino con gli stilemi⁵⁴ che la poesia renderà di lì a poco definitivi.

Sguardo alla vita interiore di Antonio Rosmini, scrive Rebora fra il 1951 e il 1952 e altri testi intorno a Rosmini pubblica sullo stesso bollettino fino all'anno del centenario (1955) e oltre⁵⁵. Condotte rispondendo a esigenze squisitamente spirituali e di appartenenza religiosa, queste ricerche hanno accelerato un pieno recupero della poesia e hanno preparato la sintesi inattesa del *Curriculum vitae*: poesia apparentemente frammentaria e in realtà poematica, centrata sull'interiorità biografica.

Rebora e la definitiva biografia interiore: il «Curriculum vitae»

Proprio mentre il male colpisce con forza il già provato sacerdote lentamente più vicino alla poesia⁵⁶ fiorisce fra il giugno e il luglio 1955 il testo più esplicitamente autobiografico di Rebora: il *Curriculum vitae*. La parola di Rebora manifesta ora un suo tempo di vita, il tempo dell'uomo nuovo, che è l'uomo rinnovato dalla grazia e in-

sieme l'uomo in prossimità delle realtà ultime. L'uomo che dice in apertura *Sii tu Spirito l'ultimo respiro* e che testimonia nei versi seguenti *Varco d'aria al respiro a me fu il canto* stabilisce un rapporto di continuità fra i testi poetici e riconosce alla poesia un significato positivo lungo l'arco della sua vita. La poesia inizialmente ha condotto alla verità: e la verità ascoltata nella Parola (che è in radice *charitas*) si è espressa infine nella poesia come «modo concreto di amare Dio e i fratelli»⁵⁷. È un linguaggio, il suo, che può disturbare ma che, nell'apparente e ingannevole semplicità, non autorizza interpretazioni riduttive. L'attenzione e la cura verso la parola sono volte a ribadire il rapporto con la realtà o, se si preferisce, con la vita, rifiutando in ultima analisi la completa autosufficienza del sistema formale così come fu sempre rifiutata l'idolatrata autosufficienza dell'io⁵⁸.

Nel *Curriculum vitae* l'autore traduce in oggettività poetica i momenti biografici *là dove più mi s'annunziava Dio* abbandonando alla dimenticanza quanto poteva affiorare di auto-affermativo e di anti-evangelico.

Questo annuncio fonda un'unità non estrinseca perché percorre la cronologia esistenziale presentandosi nel doppio aspetto dell'assenza e della presenza. L'assenza è inizialmente bisogno non riconosciuto, seme non ancora fruttificato (*l'ignorato Battesimo operando*). Ma diviene ben presto una patologia spirituale che, al di là perfino di alcuni insistiti moralismi, si esprime nella mancanza di respiro, nel chiuso del limite. Si possono isolare alcuni versi e alcuni stilemi:

Virtuoso familiar recinto
(v. 24)

Quando c'è la salute c'è tutto
(v. 58)

O allodola a un tenue filo avvinta
schiavo richiamo delle libere in volo
(vv. 70-71)

e nella frode del piacer caduto
(v. 84)

però, in trincea, chiuso l'orizzonte
(v. 90)

spatriato quaggiù, Lassù escluso,
(v. 93)

Isolamento è il mal che ne *costringe*
come *laccio alla gola*, e più nessuno
(vv. 95-96)

Dal v. 97, nel contesto drammatico della guerra e della convivenza con Lydia Natus (sentita in maniera irrimediabilmente colpevolizzante) analoghi stilemi appaiono accompagnati da altri di segno opposto. Ecco allora:

civil asfissia
(v. 105)

artiglio dell'io
(v. 107)

Quando *morir* mi parve unico scampo
(v. 114)

si trovano sul versante negativo corretti da:

varco d'aria
(v. 115)

a *verità* condusse poesia
(v. 116)

Anche in seguito, andar *stanco* (v. 140), *disperar* delle parole *amare* (v. 141), *sgomento* (v. 148), *ansioso* (v. 152) vengono riequilibrati da *pio piglio* (vv. 142-143), *certezza* (v. 143), *scorsi* (v. 150), *sforai* (v. 153).

Questo procedimento avversativo raggiunge il suo culmine nei vv. 173-182:

Quasi maestro agli altri mi porgevo
ma [...]
la Parola zitti chiacchiere mie:

dove si fondono la domanda umana già preghiera e il silenzio divino che si rivela.

Il verso forse più noto del *Curriculum vitae* contiene già una valenza semantica positiva non misurabile, che però tre versi esplicativi intendono ribadire:

La Provvidenza sue vie dispose;
mi fece attento a Pietro e alla sua Chiesa
dei martiri la Fede venne accesa.
(vv. 180-182)

Si giunge al completo superamento della logica avversativa che sostiene la costruzione formale, in modo che il negativo ceda al positivo con passaggi sempre più evidenti, là dove le esigenze della fede e della carità divengono un'infuocata passione in grado di travolgere la caducità per offrirla come prova d'amore. Il bene (il positivo) incontrato fa percepire come impedimento ciò che contrasta una sua ancor più profonda presenza. Non importa più il valore di ciò che impedisce, importa (ed è intollerabile) che sia un impedimento. Da questo punto di vista la distruzione dei libri appare come liberatoria: è solo un prezzo da pagare per un risultato desideratissimo:

la verità di Cristo mi costrinse
a *giustiziar* e libri e scritti e carte:
[...]
Allor che quanto m'era il più del male
ridotto fu a un lacerato ammasso,
mi sentii *lieve in libertà felice*.
(vv. 256-261)

A questo punto del suo cammino si possono rileggere i vv. 105-113: la contrapposizione fra la «saggezza» umana e la «sapienza» esprime l'irriducibilità fra l'io inteso come riferimento assoluto e l'Oltre e, conseguentemente, fra la costrizione del caos ([io] *affastellavo*) e l'ordine liberante dell'armonia conoscitiva. Se l'opposizione fra la saggezza e la sapienza è così totale, non si può che sacrificare ciò che costringe e disperde (*fascio di rami*) a ciò che libera e unisce (*fibre fuse*).

Per lo stesso motivo Rebora non avrà difficoltà sostanziali (quelle immediate e quotidiane, di cui rimane qualche traccia, manifestano la fatica intrinsecamente umana di un cammino dove non è esistito il volgersi indietro) ad accettare una certa sepoltura del proprio antico linguaggio. Anche il linguaggio era figlio, come i libri, di una cultura dell'uomo vecchio e non poteva pertanto significare l'uomo nuovo. Così Rebora accetta dall'interno un impoverimento, vistoso nei primi tempi e solo in parte paragonabile alla scelta ascetico-penitenziale della rinuncia alla musica, della propria espressività verbale. Non può infatti usare una ricchezza personale finché questa (quanto si voglia involontariamente e inconsciamente) è vissuta e ritenuta un pregio autoaffermativo da cui è assente la capacità testimoniale. Perciò, solo quando la poesia rifluisce interiormente giustificata, e cioè di nuovo in rapporto con la vita, come sempre era stato in lui, essa

offre nello stesso momento la testimonianza dell'Oltre e l'inconfondibile identità soggettiva.

In questo senso la poesia che ri-nasce⁵⁹ diviene gioioso riconoscimento di liberazione, dall'«asfissia» al «respiro». Rebora scrive il *Curriculum*, ripronuncia parole perché non può tenere per sé la riconoscenza e la gratitudine: parla di se stesso perché non può, se non per questa via, non testimoniare lo spostamento di accento dall'«io» all'Altro.

Il passaggio avvenuto di distacco e di liberazione gli consente di essere al meglio se stesso e di gettare un fascio di luce retrospettivo sul suo itinerario inscindibilmente umano e poetico.

Dopo aver tentato la biografia interiore di Romagnosi, di Mazzini, di Rosmini in un crescendo progressivo di consenso, Rebora scrive, per «esigenza poetica» e non per «completezza biografica», una traccia fondamentale della propria vita interiore, segno massimo della sua comunione coi modelli e, specularmente, segno definitivo della propria indipendenza, della propria piena rinascita: *Gesú Amore in me fu gravidanza* (v. 301). Lo testimoniano in modo particolare i vv. 288-307, gli ultimi del *Curriculum*, in cui è compendiato tutto il suo cammino rosminiano. L'esperienza religiosa fondamentale è quella della *tenerezza* trinitaria incontrata personalmente: per ben due volte, ai vv. 288 e 304, si ripropone questo termine nel segno dello stupore per una sovrabbondanza di bene. È opportuno non dimenticarlo sia quando si leggono i passi drammatici del *Curriculum* sia quando, anche solo a poca distanza di tempo, si aprono i *Canti dell'Infermità*, introdotti da versi dove sembra prevalere, nella perfetta coerenza, un'antica angoscia: «orrore disperato, Gesú mio, / trovarsi in fin d'aver cantato l'io!»⁶⁰.

È infatti nella tenerezza che Rebora esce dall'impietrante medusa dell'idolatria ed è sempre nella tenerezza che conosce quanto sia questo il peccato sempre possibile all'uomo. È la tenerezza che gli consente la nuova infanzia, dalla quale può ripartire per rinnovate scelte adulte.

Qui si colloca la sua comprensione più profonda di Rosmini, nel quale, in maniera creativamente originale, la tenerezza divina ha operato le stesse meraviglie: anziché rialzarlo dopo l'esperienza idolatrica dell'autosufficienza lo ha in una certa misura prevenuto con la grazia, chiedendogli l'accettazione consapevole della dipendenza ontologica. Proprio la serietà con la quale Rebora ha affrontato i

problemi centrali della propria cultura gli consente l'autorità e il diritto di chiamare con autentica persuasione Rosmini *sapiente* per un solo atteggiamento spirituale: *sommo genio s'annientò nel Cristo* (v. 294). Aveva tutto il nobile roveretano per affastellare saggezza da ogni stirpe: e invece aveva accettato di perdere piuttosto che costruire sull'orgoglio dell'intelligenza, affidandosi radicalmente alla fede: *onde sol Sua* [di Cristo] *Virtù tutto innovasse* (v. 295). Anche la filosofia di Rosmini è quindi, nella sua piena umanità e nell'autonomia metodologica e problematica, un atto testimoniale, come le altre scelte della sua vita. Rebora «infante» si percepisce affidato a una guida il cui itinerario interiore comprende e assume il suo (anche in questo senso il Rosmini del *Curriculum* è «sapiente»), proprio perché è totalmente «innovato». Rosmini cioè può guidare perché conosce già la vita nuova dove ugualmente mira colui che si lascia guidare. E, in ultima analisi, chiede per liberare: *Dalla perfetta regola ordinato / l'ossa slogate trovaron lor posto* (vv. 296-297). La persona provata fin nelle più intime fibre si ricompone in una superiore armonia perché obbedisce alla nuova vita che ha incontrato. Nessun ordine esteriore, nessuna equilibrata distanza dal mondo e dalle sue preoccupazioni sarebbero mai bastati a Rebora e nemmeno preghiere e sacre cerimonie se non fosse stata una vera linfa creativa a sostenerle. Questo opera Rosmini in lui con la sua regola e col suo esempio:

Scoprí l'intelligenza il primo dono:
come luce per l'occhio operò il Verbo,
quasi aria al respiro il suo perdono:
(vv. 298-300)

I versi dicono che l'intelligenza percepisce la possibilità di conoscere la verità (*primo dono*), che l'itinerario interiore è illuminato dalla Parola e che il limite umano anche nel peccato è liberato nella misericordia.

Questa comprensione che Rebora dichiara avvenuta in lui è una partecipazione profonda alla dinamica trinitaria, è il compimento perfetto del primo seme «*Ens Mens Clemens*» deposto nel suo nome, che lo aveva colpito, allora senza conseguenze apparenti⁶¹, nella classe ginnasiale del liceo Parini. Attraverso la regola, e quindi sotto la guida di Rosmini, Rebora cresce nella vita trinitaria. Non ci sono equivoci possibili: il Maestro interiore è uno solo, ma proprio nell'unità della ricerca e del fine i due spiriti si conoscono e si incontrano oltre le barriere del tempo. Grande e consapevole è quindi l'omaggio che Re-

bora rende a Rosmini per quanto ha ricevuto, ma è grande anche ciò che Rebora restituisce a Rosmini testimoniandone la profondità ignea senza lasciarsi minimamente disperdere (e questo è un ulteriore segno che la messa in discussione della propria cultura era avvenuta in Rebora fino in fondo) dai condizionamenti storici ed ecclesiastici.

Si può anche aggiungere che, quando un anziano religioso definisce la propria regola *gioco giulivo in forme severe*, ha raggiunto la pienezza dell'adempimento obbediente e della libertà interiore. Non a caso esce da tanta maturità un linguaggio infantile: la sua vita, quella vita è un «gioco», una espansione liberatoria dell'essere, «giulivo», gioioso al di là di ogni apparenza e aspettativa. Le «forme» sono «severe» perché questa gioia non è senza prezzo, ma l'anticipazione della totalità positiva è sentita come indiscutibile. Per questo l'armonia degli ultimi versi placa la ripresa della struttura avversativa in una, oseremmo dire, già quasi sperimentabile certezza:

s'alza il dolore e tenerezza scende:
senza Confiteor non si sale altare,
Magnificat conclude il Miserere
e il De profundis nel Te Deum ascende.
(vv. 304-307)

Il dolore viene accolto, il pentimento riceve la risposta redentiva, lo stupore per le meraviglie dell'azione divina è lo sbocco dell'autentica umiltà, la speranza accede alla visione⁶².

La parola e la persona

Non è difficile avvertire quanto sia stato impegnativo per Rebora giungere a tanta chiarezza. Essa è il risultato di un approfondimento insieme attivo e obbediente che avviene nella vita e nella parola, per Rebora in relazione inscindibile in quanto la parola ha diritto a esistere perché pronuncia la vita, manifesta essere ed è, in questo senso, vera.

Così si spiega ancora meglio perché la Parola, viva dallo spessore assoluto, «zitti chiacchiere mie». L'autorità della sua pronuncia fece ammutolire, una volta esaurita la loro significazione di disagio dell'assenza, le parole parziali, insufficienti, inadeguate a pronunciare la presenza che pure inseguivano col loro moltiplicarsi.

Il silenzio ridona lentamente consistenza alla parola perché fa rinascere il cuore da cui le parole prendono forma e misura di verità.

Da questo rapporto estremamente profondo fra la vita e la parola prende luce l'intero itinerario reboriano e si chiarisce il metodo della sua ricerca. Attraverso lo scavo nella parola, Rebora ha sempre mirato a conoscere l'interiorità da cui nasceva, sintesi e frutto di apporto personale, e di eredità culturale e di testimonianza ineludibile. Perché nell'interiorità ha voluto incontrare, attraverso la concretezza storica e psicologica del soggetto che via via si esprimeva (e di cui le biografie interiori tentate sono un segno emblematico e privilegiato), l'universale umano che indirettamente si manifestava. Non a caso una delle ultime dichiarazioni di poetica⁶³ è in questo senso estremamente importante:

Ogni vero *poeta* (e pochissimi sono) – e a lui si aggiunga ogni *artista*, o semplicemente *artefice*, ché veramente al Divino Creatore dovremmo riservare la qualifica di Artista – è *unitotale*, sia pure ristretta di numero l'opera sua; egli ha in proprio il suo non comunicabile genio personale innestato nell'elemento unanime e perenne della cultura e della civiltà del suo tempo; per cui, questo elemento universale – e quanto più è purificato d'ogni ingombro contingente – lo fa diventare un *classico*.

L'incontro con la parola è stato perciò sempre un dialogo serrato delle intelligenze non fine a se stesso (con i rischi sempre avvertiti dell'intellettualismo e dell'autosufficienza), ma tale da coinvolgere le radici stesse dell'operare. Quando Rebora definisce la sua poesia come «anelante ricerca di *Lui* per *vivere*»⁶⁴ dice che il suo momento espressivo pur nella serietà e nel riconosciuto valore degli esiti non è un risultato autonomamente appagante ma è in se stesso una ricerca, è la manifestazione di un ascolto cui far seguire un'obbedienza che travalica senza rinnegarlo il fatto letterario: *ma santità soltanto compie il canto*⁶⁵. Era quanto gli mancava nel tempo preparatorio, così incisivamente segnato dai tentativi biografici. La ricerca sul Romagnosi, al di là del suo valore storico e documentario, sembra oppressa non già dalla difficoltosa congerie di dati, ma dalla ristrettezza dell'orizzonte; l'indagine su Mazzini si arena là dove le intuizioni non riescono a diventare concreto e perfino razionale indirizzo: *un non bastarmi convulso e beato*, si potrebbe dire con un verso reboriano⁶⁶. Dopo il 1928⁶⁷ qualcosa cambia. La ricerca giunge a un punto fermo, da cui può ripartire, ma riconoscendo di aver trovato: e potrà affrontare prove e oscurità mai dimentica di questa persuasione-rivelazione.

Con Rosmini e lo scavo nella sua vita Rebora precisa le forme del

cambiamento perché sia sempre più un rinnovamento: e libera intanto il *Curriculum*, dove giunge a compimento il significato attribuito alla parola di via alla vita. Tutte le parole di Rebora si possono così leggere retrospettivamente come via alla vita o, in altro modo, obbedienze alla Parola che fa vivere. Finiscono per confermarlo indirettamente anche le sue non troppo numerose pagine di commento ai Vangeli. È possibile infatti pensare che l'approfondimento della Parola evangelica abbia portato Rebora a sentire l'inadeguatezza delle parole umane che l'avvicinano. In qualche modo sembra potersi sostenere che la Parola per Rebora si proclama, non si commenta. Se le parole, cioè, quanto più e con tutti i mezzi scavate, sfociano nella Parola che fa vivere, la Parola può essere commentata (vale a dire ascoltata, accolta e obbedita) solo con e nella vita, riconoscendo il (proprio) limite umano nell'orizzonte della dismisura divina. Una volta di più si percepisce l'inseparabilità della parola dalle cose, della parola dalla vita. Si potrebbe studiare anche da altre angolazioni questa lettura reboriana (probabilmente non estranea all'ebraismo) della parola partecipe dell'essere e del nome come destino⁶⁸. Ma fin da ora si può capire meglio il germe di profonda inquietudine culturale gettato dalla sua presenza. Rebora non sembra poter essere racchiuso in una concezione rigorosamente simbolica della parola senza rapporto alcuno col concreto esistere e in un suo uso arbitrario e manipolabile. Era proprio ciò che fin da giovane non voleva:

Per ogni strada una fallace mèta,
posticcio ogni traguardo;
tutto era buono e tutto era cattivo,
errore e verità stavano al gioco;
mille facce occhieggiavan senza sguardo;
le braccia tese a una fraterna intesa
recise cadevano a terra.
(vv. 63-69)

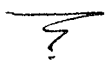
Proprio il profondo discernimento (e cioè la grande responsabilità) che pervade le sue parole le rende fruibili nella dimensione letteraria, ma in grado, per una loro ulteriore semanticità, di non esaurirsi in essa come in uno schema precostituito.

Alla luce di queste affermazioni, i problemi filologici che si sono posti e si porranno devono evitare lo scoglio della riduttività (come se la poesia di Rebora si riducesse ai *Frammenti lirici* o poco più) e dell'ipertrofia devozionale che non distingue. Appare importante ri-

spettare anche per Rebora la parola detta e le sue intenzioni come per lui sono state impegnative le parole incontrate. Un contributo a questo chiarimento è divenuto possibile dopo una prima consultazione delle carte di Roberto Rebora. In una lettera di «Don Clemente Maria» a lui indirizzata nel 1955⁶⁹ è incluso materialmente⁷⁰ un foglietto quadrettato in cui è riportata, autografa, una stesura di *Voce di vedetta morta* che qui (vedi pp. 96-97) si riproduce per la prima volta:

- *Voce di vedetta morta* -

C'è un corpo in poltiglia
 Con cresse di faccia, affiorante
 Sul lezzo dell'aria sbranata.
 Frode la terra.
 Forsennato non piango:
 Affar di chi può, e del fango.
 Però se ritorni
 Tu uomo, di guerra
 A chi ignora non dire;
 Non dire la cosa, ove l'uso
 E la gente s'intendono ancora.
 Ma afferra la donna
 Una notte, dopo un gorgo di baci,
 Se tornare potrai;
 Soffiale che nulla del mondo
 Redimerà ciò ch'è perso
 Di noi, i putrefatti di qui;
 Stringile il cuore a strozzarla:
 E se t'ama, lo capirai rivivendo
 Più tardi, o giammai.



Clemente Rébora

Non è trascritta nessuna data sul foglietto, ma non si può trascurare l'ipotesi che l'autografo possa essere posteriore alla *princeps* nei confronti della quale presenta le seguenti varianti⁷¹:

v. 10 (stampa):	uomo	(ant.) uso
v. 11	vita	gente
v. 19	nella vita	rivivendo.

Il cammino verso l'edizione critica si arricchisce di un nuovo dato che sarà da approfondire, ma comunque prezioso per l'intensa carica simbolica e testimoniale di cui non può non essere investito.



Spett.le Maria Giuseppe

Stresa, 24 giugno 1955

Roberto mio caro, la tua lettera buona mi
ha già gioita perché rende sensibile la nostra
dolce vicinanza; grazie poi di esserti
fatto finemente tramite delle espressioni
di benevolenza della scrittrice Bianchetti.
Sono commosso e stupito dal tuo modo
e più di tanta delicata attenzione per
i miei settantanni di posta, soffersita e
distretta quanto a forze naturali, ma,
per divina misericordia, giovane di
quella giovinezza che Dio allietta.
Affido alla tua gentile sollecitudine il
qui accluso biglietto per lui.

Avrò per grande dono la tua venuta con
la mamma. Ora siamo negli esercizi
spirituali e il primo luglio si celebrerà
il giorno solenne del Centenario; e

— Voce di vedetta morta —

C'è un corpo in poltiglia
 Con crespe di fucina, affiorante
 Sul lizzo dell'aria sbranata.
 Frode la terra.

Forsevinato non piango:
 stoffa di chi può, e del fango.
 Però se ritorni

Tu uomo, di guerra
 A chi ignora non dire:
 Non dire la cosa, ove l'uso
 E la gente s'intendono ancora.

Ma afferra la donna
 Una notte, dopo un gorgo di baci,
 Se tornare potrai;

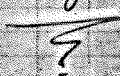
Soffiale che nulla del mondo
 Redimerà ciò ch'è perso

Di noi, i putrefatti di qui;

Stringile il cuore a stroscarla:

E se t'ama, lo capirai rivivendo

Più tardi, o giammai.

—  — Clemente Rebora

Note

- ¹ Roberto Rebora, *Al tempo che la vita era inesplosa. Ricordo di Clemente Rebora*, Libri Scheiwiller, Milano, 1986, pp. 9-11
- ² Cit. in *Lettere*, a cura di M. Marchione, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1976, vol. I, pp. 53-54
- ³ Il padre Enrico Rebora, di ascendenze liguri, ma nato a Codogno nella bassa Padana vicino a Lodi l'8 settembre 1851, aveva manifestato assai presto tendenze accesamente patriottiche fuggendo da casa a 16 anni per partecipare con Garibaldi alla battaglia di Mentana. La fuga era riuscita ed è indicativa di uno stato d'animo e di interessi politici abbastanza precoci. Era poi entrato nella massoneria e aveva sempre espresso tendenze repubblicane e mazziniane, frutto di studi costanti e di appassionata convinzione. Esistono *Ricordi* di Enrico Rebora, presso gli eredi, in parte pubblicati da Artal Mazzotti in «Persona», gen.-febb. 1971, pp. 35-37 e *passim*. Dopo la morte del nipote Roberto Rebora avvenuta il 29 febbraio 1992 è stato possibile vedere nella sua biblioteca un certo numero di testi mazziniani sia firmati Enrico Rebora sia recanti firme di figli come Gino Rebora, il primogenito docente di ingegneria al Politecnico di Milano, sia di Mario Rebora, il secondogenito, avvocato, padre di Roberto. Ci sono anche volumi, di argomento mazziniano o meno, firmati da Clemente o da Piero, ma è intendimento degli amici giungere a più precise catalogazioni momentaneamente non possibili. Nella stessa biblioteca sono state rintracciate due copie di *Pensieri di Carlo Cattaneo*, scelti da E. Rebora, Lanciano, Carabba editore, 1915. Introduzione di Enrico Rebora pp. I-XIII. Nella copia presumibilmente di E. Rebora è acclusa un'immagine di Carlo Cattaneo con la dicitura in inchiostro, autografa di Enrico: «Carlo Cattaneo / in gioventù.» Si nota qua e là qualche correzione autografa in materia di errori di stampa. È inserito fra la copertina e il frontespizio un ritaglio di giornale che conserva un articolo di presumibile seconda pagina su due colonne per la quasi intera lunghezza, così formulato: Giuseppe Macaggi, *Il pensiero di Carlo Cattaneo*; in inchiostro, autografo, è scritto sopra il titolo, «Il Secolo 7 agosto 1916». Sul frontespizio dell'altra copia è scritto in forma di dedica: «Al suo Mario / il suo / Papà / 10/3/16». Le due copie differiscono unicamente per le rilegature della copertina, diverse anche se sembrano entrambe originali: quella dedicata a Mario appare color ocra mentre quella di Enrico è di un colore più chiaro, verde acqua.
- ⁴ Lettera ad Antonio Banfi del 1° ottobre 1910, in *Lettere*, cit., vol. I, p. 72.
- ⁵ Lettera a Daria Malaguzzi del 29 novembre 1910, *ivi*, p. 74.
- ⁶ Cfr., fra le altre, la lettera a Daria Malaguzzi del 16 novembre 1911, *ivi*, pp. 104-106.
- ⁷ Lettera a Daria Malaguzzi del 29 novembre 1910, *ivi*, p. 74.
- ⁸ Clemente Rebora, *Per un Leopardi mal noto*, «Rivista d'Italia», settembre 1910, pp. 373-449. Ristampato in *Omaggio a Clemente Rebora*, a cura di M. Boni, Massimiliano Boni, Bologna, 1971, pp. 69-165. E recentemente a cura di Laura Barile, Libri Scheiwiller, Milano, 1992. Introduzione, pp. 9-30, e in: C. Rebora, *Saggi*, Massimiliano Boni, Bologna, 1993, pp. 11-96.
- ⁹ Clemente Rebora, *Giandomenico Romagnosi nel pensiero del risorgimento*, «Rivista d'Italia», ott. 1911, pp. 808-840. Ristampato in: Rebora, *Saggi*, cit., pp. 101-153.
- ¹⁰ Lettera a Angelo Monteverdi del 18 luglio 1910, in *Lettere*, cit., vol. I, p. 67.
- ¹¹ Lettera a Giuseppe Prezzolini del 13 gennaio 1911, *ivi*, pp. 78, 77, 79.
- ¹² Nella già ricordata lettera a Daria Malaguzzi del 16 novembre 1911 Rebora confessa: «Vedo il terribile scivolo dell'amielismo e d'ogni forma di vita dove alla lotta concreta dell'o-

pera si è sostituita la macinazione interiore senza grano da sfarinare; e l'intendo». Prosegue più avanti: «Mi sbatto nel contrasto fra l'eterno e il transitorio [...]. Ma la conclusione non è sempre un lasciarsi andare a deriva o una rassegnazione dolciastra o una fosca visione o un rimpicciolimento infantile di un mondo egocentrico: anzi sprizza una scintilla di veemenza che si esaurisce nell'accensione della natura e degli uomini o dell'infinità che mi circonda; e vorrei allora giovare ed elevare tutto e tutti: smarrirmi come persona per rivivere nel meglio o nel desiderio di ciascuno, esser un dio che non si vede perché è negli occhi medesimi di chi contempla, essere un'energia che non si avverte perché è nel divenire stesso d'ogni cosa che esiste, perché si ricrea in ogni attimo» (pp. 105-106).

- ¹³ Lettera a Giuseppe Prezzolini del 16 gennaio 1911, ivi, pp. 79-80.
- ¹⁴ Lettera al fratello Piero del 1° luglio 1946, in *Lettere*, a cura di M. Marchione, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1982, vol. II, p. 112.
- ¹⁵ Clemente Rebora, *Giandomenico Romagnosi nel pensiero del risorgimento*, art. cit., p. 812. Così aveva detto di lui in apertura del saggio: «Pare a me che G.D. Romagnosi sia noto oggi alla maggioranza appena di saluto (e a forza d'incontrar una persona, si finisce per creder di conoscerla) rimanendo quasi per tutti un'ombra che pensava, smarritane la creatura in carne ed ossa, viva nel tempo e per il tempo. Bisogna quindi ricondurlo e inquadrarlo nella funzione storica del nostro processo ideale, destreggiandoci tra difficoltà offerte dall'opera vastissima multiforme oscura del Romagnosi – dove è necessario scavar l'acqua viva sotto il terriccio inerte, ossia il dottrinarismo rugginoso di ferravecchi e incrostato di gergo – e dal vario intrico della coltura e della storia del 700 e 800» (p. 808).
- ¹⁶ Ivi, p. 825.
- ¹⁷ Ivi, p. 832.
- ¹⁸ Lettera a Daria Malaguzzi del 16 novembre 1911, in *Lettere*, cit., vol. I, p. 106.
- ¹⁹ Così Rebora scrive ad Antonio Banfi il 20 settembre 1910: «Scrivimi – se puoi o vuoi – come voglio io: di me non ti dico, perché potrebbe annoiarti; mi sembra che in fondo all'anima, invincibilmente tu giudichi della mia vita come di promesse che fallirono, e pensi a salvar te medesimo, che pure non ne bisogneresti. Vedi quali cose cattive mi fa dire l'immenso desiderio degli amici?» (in *Lettere*, cit., vol. I, p. 70).
- ²⁰ Lettera a Daria Malaguzzi del 12 febbraio 1912, ivi, p. 114.
- ²¹ Ivi.
- ²² È noto come Rebora poco prima della pubblicazione avesse pensato a titoli di vario genere per la sua raccolta poetica: ma di fatto, anche prima di entrare nel titolo, il termine di «frammenti» era nell'uso reboriano quando si riferiva alla sua poesia.
- ²³ Lettera ad Antonio Banfi del 5 marzo 1912, in *Lettere*, cit., vol. I, p. 117.
- ²⁴ Angelo Monteverdi, *Clemente Rebora: Frammenti lirici*, «La Voce», 13 aprile 1914.
- ²⁵ Lettera ad Angelo Monteverdi del 3 marzo 1913, in *Lettere*, cit., vol. I, p. 161. Fino all'ultimo la stampa comportò revisioni. Nelle lettere a Monteverdi e a Prezzolini del 19 giugno 1913 (p. 183 del I vol. delle *Lettere*, cit.) Rebora annuncia di aver dimenticato quattro versi del frammento LXIII «fra *Attimo* e *Poeti*.» Ciò induce Prezzolini a preparare un'*Errata-Corrige*, cui Rebora aderisce, comunicandolo nella lettera a Prezzolini del 22 giugno 1913 (ivi, p. 184). Nella copia dei *Frammenti lirici* che fu di Roberto Rebora e che porta la firma autografa *Mario Rebora*, l'errata corrige è stata conservata. Non sembrando diffusa fra le copie originali esistenti nelle biblioteche, la si descrive e la si riporta come segue: fra le pp. 134-135 del volume, incollato lungo il lato sinistro della p. 135, nella seconda metà del foglio fra la conclusione dell'indice dei *Frammenti* e la pagina 135 numerata in basso, si trova un foglietto rettangolare, largo quanto il foglio del volume e alto poco più di un

terzo. Sulla sola facciata anteriore è stampata l'errata-corrige in un corpo più piccolo non solo dei testi ma anche dell'indice. La disposizione è, su tre colonne, come segue:

ERRATA-CORRIGE

	errata	corrige
Pag. 11, v. 1:	Nella seral turchina, oscurità	Nella seral turchina oscurità,
Pag. 20, v. 3:	Ordisci, – ordisci	Ordisci, ordisci
Pag. 28, v.20:	A lei, che triste	A lei che, triste
Pag. 42, v. 1:	Ma che giovò se l'aria mi fu tolta	Ma che giovò se l'aria mi fu tolta,
Pag. 42, v.13:	All'inezia noiosa	All'inerzia noiosa
Pag. 50, v.10:	In una blanda opacità di perla,	In una blanda opacità di perla
Pag. 64, v. 9:	Schioccano	Schioccano
Pag. 67, v.19:	Vien qua tu, poesia maledetta	Vien qua tu, poesia maledetta,
Pag. 90, v.14:	Domani IO tornerò	Domani io tornerò
Pag. 107, v.20:	Mente in un fluido eguale	Mentre in un fluido eguale
Pag. 114, v.13-14:	Nell'irriducibile àttime. Poeti voi soli,	Nell'irriducibile àttime. O combattenti dell'usato giorno Che materiate l'arte e il pensiero Inconsapevoli e schietti Nel sangue del vostro destino: Poeti voi soli,

La correzione *inezia-inerzia* è cancellata con un tratto a penna sulla copia.

²⁶ Lettera al fratello Piero del 22 marzo 1949, in *Lettere*, cit., vol. II, p. 124.

²⁷ Carlo Bo, Prefazione a *Lettere*, cit., vol. I, p. VIII.

²⁸ Sull'argomento cfr. Roberto Cicala, *Il giovane Rebora tra scuola e poesia*, introduzione di Marziano Guglielminetti, Associazione di Storia della Chiesa novarese, Novara, 1992.

²⁹ Lettera a Giuseppe Martorano del 7 aprile 1916, in *Lettere*, cit., vol. I, p. 286.

³⁰ Cfr. al riguardo, Clemente Rebora, *«Mania dell'eterno» - lettere e documenti inediti 1914-1923*, introduzione di Daria Banfi Malaguzzi. Vi si dice fra l'altro: «E Banfi che non aveva fatto la guerra e gli erano state risparmiate quelle tremende sofferenze proprie e altrui, era rimasto nella sua sfera d'indagine filosofica, cercandone manifestazione – e sua soddisfazione – nelle vie storiche» (p. 26).

Sull'impossibilità reboriana di reinserirsi in una vita normale dopo la guerra, Daria Banfi continua: «Era appunto la fine del 1923. Noi, giovani, si era dei superstiti che volevano e dovevano ricomporre la loro vita e possibilmente aiutare anche gli altri [...] Si riprendeva la vita come un dovere, e cercavamo che non fosse un dovere doloroso ma accettato in fiduciosa e serena persuasione. Quando ci mettemmo a tavola, Clemente, che era alla mia destra, guardò quanto era pronto anche sulla tavola servente, guardò noi, in cerchio, e poi scosse il capo. Disse: «No, non si può. C'è stata troppa sofferenza e ancora c'è. Non possiamo riprender così la letizia della vita...». E si alzò, guardandoci, in attesa. Non ricordo che alcuno dicesse qualcosa né mi pare che alcuno si muovesse né per trattenerlo né per seguirlo. E Rebora uscì solo, nella notte invernale – alessandrina – per andare alla Stazione e tornare, solo, a Milano, senza aver toccato né cibo né bevande» (pp. 28-29).

Si può aggiungere un cenno tratto dai ricordi inediti di Marcella Carulli Rebora, ultima sorella del poeta, tuttora presso gli eredi: «Completamente incurante del pericolo per sé, non reggeva alla vista delle sofferenze altrui. Tornò (dal fronte) profondamente mutato. Torvo, insofferente, non gli riusciva più di inserirsi nella vita di ogni giorno. Ricordo

che si ebbe una discussione, a proposito dello smoking; noi gli consigliavamo di tenerlo, che avrebbe ancora potuto servirgli, ma egli se ne irritò e fu implacabile nel disfarsene. Quel vestito rappresentava un mondo al quale egli non apparteneva più! (fin da allora)».

³¹ Lettera a Giovanni Capristo del 3 novembre 1925, in *Lettere*, cit., vol. I, p. 488.

³² Ivi, pp. 488-489.

³³ Alla fine della guerra Rebora lascia, dopo averlo brevemente ripreso a Como l'insegnamento governativo e si dedica ad attività di educazione o a conferenze, nella più completa provvisorietà.

³⁴ Lettera a Giovanni Capristo, in *Lettere*, cit., vol. I, p. 489.

³⁵ C'è una lettera a lui indirizzata il 18 settembre 1921, in *Lettere*, cit., vol. I, pp. 419-420. Nei ricordi inediti della sorella Marcella si parla anche di un più tardo incontro personale: «Verso il 1922, il poeta indiano Tagore venne in Italia. Egli apparteneva ad un'alta casta ed era una specie di principe. Il duca Gallarati Scotti diede nel suo bel palazzo di via Manzoni, [...] un ricevimento in suo onore, al quale presero parte personalità della cultura e dell'arte milanese. Fu invitato anche Clemente [...] come mai io ebbi l'onore di accompagnarlo questo proprio non ricordo. Quello che non ho mai scordato è il ricevimento. Sullo scalone che portava all'appartamento del Duca vi erano, ad ogni pianerottolo, i servi di Tagore, in costumi bellissimi e turbanti sgargianti di seta. In cima alla scala, il Duca riceveva gli ospiti con grande signorilità e, all'ingresso dell'immenso salone, la Duchessa faceva altrettanto. In fondo erano raccolti i bambini, vestiti con molta semplicità, di casa Gallarati Scotti e delle sorelle principesse di Molfetta, con le governanti. Poi la folla degli invitati. Quando entrò Tagore, altissimo, imponente, dal portamento regale, col figlio e la nuora in sari, Gallarati gli presentò via via le persone che più avrebbero potuto interessarlo. E venne anche la volta di Clemente: non scorderò mai lo sguardo di quei due uomini, entrambi con occhi bellissimi, che cercavano di supplire all'impossibilità di intendersi con le parole guardandosi profondamente negli occhi».

³⁶ Sulle traduzioni reboriane segnaliamo soltanto: Nicolaj Vasil'evič Gogol', *Il cappotto*, traduzione e cura di Clemente Rebora, con una nota di Paolo Giovannetti, Universale Economica Feltrinelli - I Classici, Milano, 1992. È l'ultima ristampa di una traduzione reboriana ed è bibliograficamente aggiornata. Sullo studio della cultura ebraica cfr. la lettera al fratello Piero del 30 novembre 1925, in *Lettere*, cit., vol. I, p. 493 e la lettera a Bice Rusconi del 21 agosto 1926, ivi, dove riporta il medesimo passo di cultura chassidica citando, come invece non era avvenuto nella lettera precedente, la fonte cui attinge: la «Leggenda del Baalschem di M. Buber» ovviamente aggiungendo a Bice Rusconi, «ch'Ella conoscerà» (p. 509).

³⁷ Lettera al fratello Piero del 15 gennaio 1923, in *Lettere*, cit., vol. I, p. 445.

³⁸ Lettera al fratello Piero del 27 febbraio 1923, ivi, p. 448.

³⁹ Cfr. lettera al fratello Piero del 27 ottobre 1922, ivi, pp. 437-440 in cui si danno indicazioni bibliografiche per leggere correttamente Mazzini.

⁴⁰ Lettera a Bice Jahn Rusconi del 16 settembre 1926, ivi, in cui fra l'altro scrive: «Intanto legga, e faccia leggere all'occasione, le seguenti opere: a) [...] b) Mazzini's Letters, a cura della signora Richards (London 1923, mi pare). [...] Ora uscirà una parziale traduz. ital. a cura della mia amica marchesa Pareto, presso Paravia (e nel I vol. ci ho messo lo zampino anch'io)» (pp. 513-514).

⁴¹ Lettera al fratello Piero del 27 febbraio 1923, ivi, p. 448.

⁴² Cfr. lettera ad Antonio Banfi del 16 aprile 1923, ivi, p. 452.

⁴³ Lettera al fratello Piero del 25 maggio 1928, ivi, in cui è detto: «Io, dai vent'anni ad oggi,

ho sperimentate *tutte* le direzioni: e le ho trovate ingannevoli, fuor di quella indicata da Maria e Gesù» (p. 577).

- ⁴⁴ Fra le molte informazioni su Rebora che prende appunti sembra opportuno citare quelle riportate da Roberto Rebora perché, pur riferendosi al periodo precedente l'ingresso tra i Rosminiani, sono collocate, attraverso la meditazione del nipote, in un più giusto e naturale contesto di silenzio che ascolta: «La cameretta era tappezzata con bigliettini o foglietti che coprivano di certo tutta la parete del letto, fino a metà altezza... ma forse anche sulle altre pareti c'era qualcosa. Quelle piccole pagine erano puntate su un fondo di sacco e su strisce di tela bianca. Tutte erano scritte con caratteri sottili quasi senza spazio tra riga e riga. Citazioni prese dai libri di ogni tempo e di ogni luogo, rapidi accenni, appunti, parole (dico oggi) da accettare o da rifiutare nel fluire della ricerca. [...] Eravamo dunque nella sua stanzetta dai muri coperti di bigliettini, come ho già detto, sui quali erano riportate parole famose o versi o sentenze. Tutto ciò che era appeso al muro sembrava appartenere alla sua voce, ai momenti più tesi della sua voce che diceva, ricordava, proponeva. Una sorta di riserva quei bigliettini che potevano testimoniare anche dei silenzi che di tanto in tanto sovraggiungevano. Il parlare di Clemente non aveva mai il tono della predica predisposta e si giovava anche di riferimenti apparentemente non significanti. Tutto per Clemente aveva un senso (da cercare magari, continuamente sfuggente, un movimento che ha caratterizzato tutta la sua vita dal minimo al massimo del possibile) e nulla era estraneo all'essere e alla sua ricerca senza che mai sulle cose, sugli avvenimenti, sulle osservazioni, sui significati raggiunti o sfuggiti gravasse il peso delle formulazioni predisposte» (Roberto Rebora, *Al tempo che la vita era inesplosa*, cit., pp. 38, 42-43).

- ⁴⁵ Lettera al padre del 17 aprile 1931, in *Lettere*, cit., vol. II, pp. 9-10.

- ⁴⁶ Lettera al fratello Piero del 23 maggio 1931, ivi, p. 11.

- ⁴⁷ Diventerà Superiore Generale dell'Istituto dal 1935 alla morte avvenuta nel 1956.

- ⁴⁸ Nella lettera del 1° luglio 1946 Rebora scrive al fratello: «Quanto al saggio sul Romagnosi [...] non solo l'ho stracciato con tutto il resto, ma ho steso una specie di ritrattazione quando uscì un volume che si sosteneva sul mio studio per dare addosso... ad Antonio Rosmini» Una nota a piè pagina informa che «il volume recante il riferimento alla sua tesi» era *Saggi su Romagnosi* di G.A. Belloni, Milano, 1940» (in *Lettere*, cit., vol. II, p. 112).

- ⁴⁹ Non è detto che possa riferirsi a Rosmini, ma non è nemmeno da escludere quanto Rebora scrive al fratello Piero nella lettera del 18 aprile 1921: «[...] sono richiesti da varie parti, per vie dirette (e indirette, dai cattolici *mistici*, che io sento il dovere di conoscere meglio). Più io rimango nascosto, e più mi vengono a cercare; [...]» (in *Lettere*, cit., vol. I, p. 411).

- ⁵⁰ Mario Apollonio aveva colto la razionalità come un bisogno reboriano: «in lui accade accettare l'esistenza come un fatto che deve essere dominato razionalmente e con tutto se stesso» (Mario Apollonio, *La poesia religiosa di Clemente Rebora*, in Aa. Vv., *Clemente Rebora*, I Quaderno reboriano, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1960, p. 14).

- ⁵¹ È un punto sul quale non sono possibili equivoci. Leggendo in filigrana il disporsi degli avvenimenti e delle circostanze, può attirare l'attenzione il fatto che fin dal 1922 Rebora richiamasse alla Coari un concetto educativo mazziniano che non sarebbe dispiaciuto a Rosmini: «L'educazione è anzitutto esempio di vita: Non guida chi addita il *Fine* ma chi addita la *via* per raggiungerlo, e v'entra primo. (Mazzini - 1865)» (lettera ad Adelaide Coari, s.d., ma settembre 1922, in *Lettere*, cit., vol. I, p. 435).

- ⁵² Pagine 298-299 secondo l'informazione contenuta in Clemente Rebora, *Il segreto di Antonio Rosmini*, a cura di P. Carmelo Giovannini, Torino, S.E.I., 1986, p. 32.

- ⁵³ Riemerge una volta di più il bisogno di conoscere in maniera organica e totale proprio

dell'intelligenza reboriana, manifestatosi fin dai tempi degli studi leopardiani e romagnosiani.

- ⁵⁴ È appena il caso di osservare come Rebora noti che «i polmoni respiravano profondo» (cfr. *Curriculum vitae*, v. 300); «il pensiero [...] gioiva del dono dell'intelligenza» (*Curriculum vitae*, vv. 298-299); «il dolore cresceva in amore» (*Curriculum vitae*, v. 304); «e il Miserere si compiva nel *Magnificat*» (*Curriculum vitae*, v. 304).
- ⁵⁵ Oltre quanto già citato, cfr. referenze bibliografiche in Clemente Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Scheiwiller-Garzanti, Milano, 1988; Clemente Rebora, *Rosmini. Tutti gli scritti «rosminiani». L'incontro del poeta milanese con il filosofo roveretano*, Longo, Rovereto, 1987, a cura di A. Valle. Prefazione di Marziano Guglielminetti.
- ⁵⁶ Dopo un primo male del dicembre del 1952, Rebora era stato colpito da attacchi circolatori nel marzo del 1955 e poi nell'ottobre dello stesso anno. In seguito a quest'ultimo aggravamento non aveva più potuto lasciare il letto, fino alla morte avvenuta il 1° novembre 1957. Nell'intervallo fra il secondo e il terzo attacco si situa la composizione del *Curriculum vitae*.
- ⁵⁷ Pensiero premesso ai *Canti dell'Infermità*, p. 259 dell'ed. Scheiwiller-Garzanti.
- ⁵⁸ Fra le molte citazioni possibili, cfr. «ti dirò qualcosa in risposta alla domanda: Come giudica la Poesia? Ecco: essa non sia un diversivo e tanto meno un'evasione dalla santità, ma un distintivo e anelito per sovrabbondanza di Cristo, nei dolori del parto (Rom. 8), in *adventum Domini*, verso quel *ut omnes sint unum* (Giov. 17) che culminerà nella trasfigurazione finale, onde Dio sia tutto in tutti (1 Cor. 15) nell'infinita circolazione dell'infuocato Amore Trinitario. La sorgiva dell'autentica bellezza della poesia è la *Tota Pulchra*, e il suo fluire è il *Magnificat* (che per noi si lancia dal Miserere), e l'impeto è quello del Sangue che dal Cuore di Gesù in Croce – mediante il Santo Sacrificio, col Pane vivo – allietta la città di Dio, per lo Spirito del Figlio Umanato che lievita anche tutta la creazione ascendente al Padre pur nella vicenda del *mysterium iniquitatis*. Se poi la poesia giunge a significarsi come arte, il poeta deve evitare il supremo pericolo di limitarsi a scalpellar una statua anziché lasciarsi prima scalpellare dal Divino Artista, tendendo al capolavoro, che è il farsi autenticamente santi, sfaccettature dell'Unico Diamante, il Santo dei Santi» (lettera a Don Giovanni Salzotti del 24 novembre 1953, in *Lettere*, cit., vol. II, pp. 158-159).
- ⁵⁹ Un significato di ri-nascita sembra attribuibile anche alla presenza di «Renatina», certamente biografica ma da leggere oltre questo dato nel contesto poetico. È l'unica presenza infantile al di là dell'io poetante nel *Curriculum*; è vicina all'origine della vita perché è «di tre anni appena» (v. 278), come «vita avevo da due anni appena» dice il poeta al v. 291. La piccola, «giocando al suolo» è «scarmigliata e intrisa» (v. 279): «scapigliato» (v. 30) era il «fanciullo» (v. 43) per il quale, durante un gioco, «non rimase / che tra sassi fanghiglia da imbrattarmi» (vv. 46-47). La bimba risulta perciò il segno più evidente dell'infanzia rinnovata, della nuova vita battesimale, come esprime anche l'etimologia del nome Renata. Va inoltre notato che nel *Curriculum* il «tu» è solo per la divinità o comunque il sacro (cfr. vv. 187-190); e come sola eccezione c'è il «tu» rivolto alla bambina.
- ⁶⁰ *Preludio ai Canti dell'Infermità*, vv. 2-4.
- ⁶¹ Cfr. Margherita Marchione, *L'immagine tesa*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1960. A p. 15 viene citato «un cartiglio del 23 novembre 1930 dove Rebora ricorda di essersi proposto allora «con coscienza successiva, fra dimenticanze cadute e deviazioni, – questo nome come meta da meritare»».
- ⁶² L'ultimo verso si può interpretare anche come la morte vinta dalla vita. Sembra più opportuna la lettura proposta nel testo per il significato proprio dell'intero salmo 129 che è di speranza anche se sovente recitato, soprattutto ai tempi di Rebora, nella liturgia dei de-

funti; e per la presenza del verbo reboriano «ascendere», che sembra indicare un'attività interiore graduale e meno traumatica del passaggio da morte a vita. Ma la scelta rimane possibile nelle due direzioni.

⁶³ Ottobre 1956. È l'ultimo dei *Pensieri* che precedono i *Canti dell'Infermità*, p. 259 dell'ed. Scheiwiller-Garzanti.

⁶⁴ Lettera al fratello Piero del 6 giugno 1946, in *Lettere*, cit., vol. II, p. 110.

⁶⁵ È il noto verso conclusivo di *Poesia e santità*, p. 304, ed. Scheiwiller-Garzanti.

⁶⁶ Frammento [*Clemente non fare così!*], v. 103, p. 161, ivi.

⁶⁷ Nel 1928 ci fu al *Lycaenum* di Milano la lezione reboriana durante la quale il poeta si sentì interiormente colpito dalla testimonianza cristiana dei martiri Scillitani e non poté più continuare lezioni o conferenze in pubblico. Quel momento è ricordato nel *Curriculum vitae* ai vv. 173-182.

⁶⁸ Possono essere proposte alla riflessione le seguenti parole di Sergio Quinzio: «Nella Bibbia, quando cambia il ruolo di un personaggio cambia anche il suo nome, perché il nome non soltanto designa, ma partecipa della realtà nominata. Secondo Walter Benjamin, la corrispondenza tra la lingua umana e le cose è resa possibile dal fatto che la lingua è presente sia nell'uomo che nella natura, in quanto la natura stessa "è traversata da una lingua muta e senza nome, residuo del verbo creatore di Dio, che si è conservato nell'uomo come nome conoscente" (*Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*). Scholem sostiene che nella Kabbalah "il nome di Dio è il 'nome essenziale' che è all'origine di ogni linguaggio... conferendogli, almeno potenzialmente, un'intelligenza incommensurabile e infinitamente ricca delle cose". Ma nella nostra epoca, scrive a conclusione del suo saggio *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbalah*, ci troviamo di fronte alla grande crisi del linguaggio, e non siamo più in grado di scorgere una parte del segreto che lo abitava un tempo, quando cioè era "concepito come un assoluto" e si credeva "in un mistero che nel linguaggio si può intendere". Nei secoli tardo antichi e medievali l'implicazione metafisica tra pensiero ed essere, pur ponendosi nel solco della tradizione parmenidea, e poi platonica e neoplatonica, viene acquistando una più rilevante consistenza e consapevolezza, una compattezza sistematica e un'efficacia universale che si possono pensare solo in riferimento alla rivelazione monoteistica e quindi, in definitiva, all'intima implicazione ebraica di nome e cosa. [...] Il mondo moderno è ritornato, in senso puramente mondano, a una nuova, paradossale e capovolta, presunta immediatezza del nominare: mediante la riduzione del mondo delle cose al mondo delle parole, concepite come puri segni convenzionali, dunque senza vero rapporto con la realtà» (*Radici ebraiche del moderno*, Adelphi, Milano, 1990, pp. 48, 126-128).

⁶⁹ La lettera di Rebora indirizzata al nipote Roberto è scritta su mezzo foglio ritagliato di quaderno a righe, usato al contrario, cioè col margine inferiore in alto. È scritta sull'intera prima facciata e su sei righe del *verso*, compresa la firma. La grafia è faticosa ma leggibile: si vedono i segni dell'attacco del marzo 1955. Il foglio misura cm. 17,9 X 13,5 ed è racchiuso in una busta azzurrognola leggermente lacerata sul margine superiore per l'apertura. Porta l'intestazione «Collegio Rosmini/Scuola elementare/Scuola media inferiore/Stresa/Telef. 37-91». L'indirizzo, autografo, è così formulato: Dottor/Roberto Rebora/Via Cappuccio 3/Milano. Il testo:

«Gesù Maria Giuseppe
Stresa, 21 giugno, 1955

Roberto mio caro, la tua lettera buona mi dà gioia perché rende sensibile la nostra dolce vicinanza; grazie poi di esserti fatto finemente tramite delle espressioni di benevolenza dello scrittore Bacchelli; sono commosso e stupito del suo ricordo e più di tanta delicata

attenzione per i miei settantanni di poeta, sofferente e distrutto quanto a forze naturali, ma, per suprema misericordia, giovane di quella giovinezza che Dio allietta.

Affido alla tua gentile sollecitudine il qui accluso biglietto per lui.

Avrò per grande dono la tua venuta con la mamma. Ora siamo negli Esercizi Spirituali e il primo luglio si celebrerà il giorno solenne del Centenario; e dal 20 al 25 luglio si terrà qui a Stresa il Congresso internazionale di filosofia, tutto se piacerà al Signore: dal quale invio, con il mio affetto a voi, anche una benedizione su quanto sta più a cuore.

Don Clemente Maria».

⁷⁰ Nella lettera sopra ricordata non è incluso il biglietto per Bacchelli, verosimilmente consegnato al destinatario; si trova invece, ed è impossibile ricostruire come questo sia avvenuto, l'autografo di *Voce di vedetta morta* riportato nel testo. Non c'è nessuna relazione visibile fra il testo poetico e la lettera: la scrittura di *Voce di vedetta morta* è certamente di Rebora giovane, e, anche se non ci sono date, è oltremodo probabile la datazione attorno al 1917. Il foglio usato sembra provenire da un quaderno tipo computisteria data la quadrettatura; la misura di cm. 19 X 15 sembra ottenuta riducendo un foglio originale di maggiori dimensioni senza i consueti strumenti da taglio perché almeno tre lati hanno la marginatura irregolare. La stesura appare a tutti gli effetti definitiva: il titolo è evidenziato (come si è cercato di riprodurre nel testo) il corpo della poesia non presenta la minima incertezza grafica nemmeno nella punteggiatura o negli accenti: appare il segno che vale per Rebora come conclusione raggiunta oltre che stacco fra composizioni. L'insieme occupa una sola facciata, il verso è bianco.

Cfr. sull'uso del segno anche la lettera a Monteverdi del 28 apr. 1913 in *Lettere*, cit., vol. I, p. 174.

⁷¹ *Voce di vedetta morta* appare per la prima volta a stampa in «Riviera ligure», 1 gennaio 1917. Rispetto alla stampa l'autografo presenta le varianti importanti ai vv. 10-11 e 19. Nella lettera a Francesco Meriano del 24 novembre 1917 Rebora scrive: «Mi perdoni se non mi sento ora di stampare nulla? (Voce di ved. morta, è stata, in ogni modo, ritoccata). Ma in questo momento mi è insuperabile "il vedermi scritto". Quindi ti prego di non contarmi per il numero di Natale» (in *Lettere*, cit., vol. I, p. 341). Nell'edizione Garzanti del 1988 si riconosce il ritocco «ben oltre la comparsa della *princeps*» (p. 513). Proprio la stesura così evidentemente ordinata dell'autografo può far pensare a un ritocco posteriore invece che anteriore alla stampa. È solo un'ipotesi, perché in mancanza di dati obiettivi non si possono escludere ordinate varianti anteriori seguite poi da ritocchi successivi alla stampa. Dalla lettera a Meriano sembra di poter congetturare che Rebora avesse una almeno vaga intenzione di pubblicare *Voce di vedetta morta* ritoccata, senza poi dar seguito al pensiero per il peggioramento delle condizioni psicofisiche. Se l'opinione sulla posteriorità dell'autografo rispetto alla *princeps* può essere formulata, mi pare che una prima analisi delle varianti offra credibili elementi di sostegno. Rebora sostituisce «uso» a «uomo» evitando una ripetizione al v. 8, ma conservando l'allitterazione. Ugualmente sostituisce «vita», anche per conseguenza concettuale, con «gente» (e molto reboriano risulta l'intendersi fra «l'uso / E la gente», appartenenti entrambi ancora al tempo prebellico, mentre ben oltre è l'«uomo» del v. 8 e non uguale all'«uomo» del v. 10 della *princeps*). Questo «uomo» che sa non può più pronunciare la parola «vita», sostituita anche al v. 19 dalla variante «rivivendo», meno assoluta (passaggio dal sostantivo al verbo) e più carica di ambiguità (nel gerundio di «ri-vivere» non c'è chiusura alla speranza ma, nella sua collocazione, c'è la coscienza della possibile sconfitta totale). Ciò che io leggo come approfondimento nelle varianti autografe può essere diversamente percepito da altre sensibilità e metodologie critiche. Se non è possibile dai dati interni raggiungere la certezza filologica, credo che dal confronto possano formarsi motivate persuasioni, cui intendo offrire in questa circostanza un contributo.

Gianni Scalia

Il pensare poetico di Clemente Rebora

In un'antologia divulgativa a piú mani della poesia del Novecento italiano, il cappello introduttivo a lui dedicato, e curato da Marina Loffi Randolini, ci avverte che non solo l'avventura umana ma l'attività poetica di Clemente Rebora possono essere lette nel segno della lotta di Giacobbe con l'angelo. Che termina, come è noto, nel racconto biblico, all'alba, dopo la lunga notte del conflitto e della umana ferita, con la rivelazione del misterioso avversario e la sua benedizione che muta nome al combattente «forte con Dio». Se l'interpretazione, nella fattispecie, è pertinente, soddisfatti per quanto è possibile i termini di una tale "questione" (ma è possibile entrare nel segreto finale di una conversione?) potremmo ritenerci paghi alla constatazione di un'anima *naturaliter christiana* e alla soluzione dell'interrogativo su un «primo» e un «secondo» Rebora, cancellando l'ipotesi sia di una rottura sia al contrario di una facile continuità. Renata Lollo ha espresso tra noi dubbi sul termine stesso di «conversione» e ha parlato di «entrata in religione». Dello scioglimento sacerdotale di Rebora farebbe fede il lungo silenzio poetico, che sembrerebbe finalizzato a ben altro che la perduranza, in lui, di un quale che sia *Kunstwollen* (la «scappatoia dell'arte», secondo sue parole stesse), di cui impedirebbe la ripresa, piú che «recupero», negli anni ultimi della vocazione consacrata (con alcuni vertici, s'intende, come i *Canti dell'Infermità*).

Ho pensato per un momento indebitamente a Proust secondo cui si entra in letteratura come si entra in un ordine (in accezione reli-

giosa). Ma qui tutto si complica, e non è affatto conveniente mescolare e magari in presunzione di non dilemmaticità, lo stadio estetico e lo stadio religioso sul cammino di un'esistenza, se si tratta di "unione senza confusione". Mi ritraggò subito da quella insinuazione tacita. Forse Rebora è un convertito prima di convertirsi, anche essendo consapevoli, noi interpreti, del grado differente della significazione? Oppure è da riconoscere una invisibile finalità, e linguisticamente accertabile, in quell'esistenza votata a un destino che è grazia, a un cammino segnato ed eletto? Che sia, quella di Rebora, una vita preparata all'evento, quale più persuasiva testimonianza della poesia *Dall'immagine tesa* che chiude i *Canti anonimi*, su cui si è esercitato oggi fra noi Oreste Macrí?

Mi chiedo, con appropriata incertezza, se non abbiamo riguardo a un convertito da sempre, meglio a un *ur-convertito* cristiano; e se, appunto, è la lotta con l'Altro, con il Qualcuno (come traduco l'«angelo» della dolce vulgata dei Settanta) che fa di tale cammino una in-vocazione che è una vocazione, un'attesa che è una chiamata, una volontà di dovere e di bene che è un itinerario alla compassione con la croce. La "conversione" all'evento è segnata dalla predisposizione ad esso di un uomo *vocatus*, in un «curriculum vitae» che definiremo un'esperienza di abnegazione e di sacrificio nella solidarietà e nella «anonimia», nella comunanza umana di dolore e di riscatto attraverso e per una «scelta tremenda» («dire sí, dire no / a qualcosa che so» dell'esergo dei *Canti* oltre l'intitolazione "storicistica" dei *Frammenti lirici*) che si manifesta proprio nella «lotta». La lotta è il segno di un *dramma* che non finisce, permane sia nella vicissitudine esistenziale sia nel suo convertirsi, appunto, all'alleanza con Dio.

La vicenda umana testimoniata nella poesia prima di Rebora (dai *Frammenti* ai *Canti*) è la traccia e l'indizio, l'«immagine» che custodisce, nel suo attenderla e nel tendere ad essa, l'Altro in riserva. Solo in quanto l'Altro avanza all'incontro, all'incrocio, e nella crucialità, l'uomo-poeta Rebora si apre a quella Apertura: la possibile conoscenza dell'Altro, della «verità spingente *non so donde*», «verso qualcosa che deve essere» (secondo parole di una lettera reboriana del 1912) in assenza di sapere da dove venga, e in presenza del *verso dove* destini, è attestata proprio dalla tensione dell'attesa spiante e vigilante del Qualcuno-Nessuno, iscritto nelle orme latenti, ombra accesa, suono-bisbiglio, stupefatta solitudine, *nunc* dell'istante. Incon-

trato perché inaspettato, nella resistenza umana: non *alla* chiamata ma *nella* chiamata.

La tensione che caratterizza la stessa forma espressiva, nella sua duplice modalità di dissidio e di appartenenza (si pensi a due figure dominanti, l'ossimoro e la sinestesia) dell'io verso gli altri, verso la vita («l'egual vita diversa») e il mondo, la natura e la storia, non si scioglie in una conciliazione ma nella partecipazione al mistero incarnato del dolore divino proprio dell'ultimo Rebora. L'«espressionismo» non è pacificato ma per così dire coniugato e parificato all'eguaglianza della voce-canto sacro: di questo *cantus firmus*.

Di fronte all'organismo verbale-concettuale reboriano è legittimo interrogarsi su questa "poesia di idee", o come si è detto, di impegno comune raziocinante e argomentativo. Rebora è forse l'unico poeta italiano del suo tempo che ha impostato un problema di poesia pensante in termini non solo di contenuto ma di forma (se non intesa in senso umanistico); e questo attraverso una non ordinaria peripezia linguistica contestante la poesia poetica. Già dall'inizio la critica della poesia non accade in modi avanguardistici, cioè di trasgressione della norma e di normalizzazione della trasgressione, ma secondo una vicenda che dimostra e accerta la sua natura contrastiva – e una sorta di "inattuale" «aspro stile» più che sulla linea di una "tradizione del nuovo" su quella di una *novità* della tradizione: «vien qua tu, poesia maledetta», «o poesia nel lucido verso...nel livido verso», «o poesia di sterco e di fiori» (che nell'ultimo Rebora sarà la «poesia-miele», che «in casta cera e in cella di rinuncia/per sé si fa e pei fratelli in via»). La tensione *alla* poesia è *della* stessa poesia a dichiararsi non coincidente né con l'ego lirico-sentimentale né con una oggettivazione formale "chiusa", aderente a un'esperienza dell'essere – al mondo nella totalità a un tempo organica e magmatica del flusso vitale che più esige una *mens* ordinatrice della parola implicata nella mimesi di quella esperienza. Il poetare assume il carattere di una «idea», cioè reborianamente di un atto morale espresso nell'operare – per cui il *poiein* si incontra con il *prattein*, investito di una specie di responsabilità semantica che induce alla risignificazione della "lingua poetica". Giuseppe Nava ha trattato, nelle nostre conversazioni, del processo di risemantizzazione del linguaggio poetico, attuato da Rebora, nei modi formali-stilistici; il mio consenso in proposito si compie anche nel modo per dir così conoscitivo. Il pensare poetico

di Rebora sollecita la lingua poetica a ri-dirsi, perché porta in sé la disposizione a un poetare che dà da pensare al pensiero, è «davanti» (e non «oltre») il pensare quale risalita a una fonte precedente il sapere «logico» e l'esperire «estetico».

Nel suo contrastare e dibattere (cui vorrei inoculare quasi un senso «medievale» di viaggio e di conflictus dell'anima con la realtà della materia, l'alterità psichica e sociale, la volontà oppositiva tra male e bene...) la poesia reboriana si risolve in una specie di coappartenenza di pensare e poetare nel «canto», in accezione di coralità, di dramma con-diviso che, a un tempo, nutre ed eleva l'«idea» come incarnazione nell'atto, non come disincarnata rappresentazione concettuale. Dobbiamo riconoscere, nella ricognizione integrale, quello che Rebora affida al suo poetare: «varco d'aria al respiro a me fu il canto», «a verità condusse poesia» e, in conclusione, «santità soltanto compie il canto». Il dramma non è fine a se stesso come nell'attivismo etico idealistico, né si chiude in una antinomia esistenziale, ma disegna un cammino che la «lotta» contrassegna per cui l'ordine invocato alla fine non è un traguardo, pure essendo una meta, aspira alla «melodia» solo nel significato che sia «voce in armonia» condivisa nel comune affaticarsi obbediente al ritmo dissonante-consonante dell'essere. La musica è una forma di «soave conoscenza», la cui natura è la temporalità drammatica più che lo spazio della proporzione.

Dai *Frammenti lirici* ai *Canti anonimi* la frammentarietà allude a una dimensione poematica, che non esclude ma include la sperimentazione organizzata (nel lessico «miscelato», nella variazione metrica, nell'espressività del movimento *verbale* piuttosto che nella descrizione *nominale*, quindi nella rappresentazione dell'azione più che nella «fissità» delle sostanze, nella inclinazione etica piuttosto che ontologica) in modi già allora inattuali; e l'anonimia è vissuta e espressa in guisa attiva, prima etico-storica («la bontà operosa»), corale-sociale nella comunità dei «senza nome» (gli umili, i semplici) e solidale, infine nell'azione di fede: l'io si divide e non solo per scissura interna, in quanto si con-divide, divide sé con l'altro, e si fa voce di una condizione comune, anche attraverso l'esperienza traumatica, più tardi, della guerra in cui l'orrore della industria di morte, della atrocità, dell'ultimità esperienziale della «linea del fronte» e (per dirla con il filosofo Jan Patočka) della «solidarietà dei vacillanti», dà esiti poetici tra i più alti.

Alla «anonimia», in senso non solo antropologico, si può accompagnare la figurazione della terra, della natura (della campagna, in polarità con la città, emblema a un tempo di potenziale civitas e di impersonalizzazione disumanizzante) che richiama sia a una fecondità materna, archetipo dell'amore che si dona, sia ad una comunanza di destino, più che di continuum natura/spirito alludente quasi a un certo romanticismo tedesco, in cui la *physis* più che *élan vital* è soprattutto caos come etimologicamente apertura, sorgività e sboccio.

Nella condizione, alla fine, in cui «s'alza il dolore e tenerezza scende», nel cammino reboriano la *charitas* sostituisce, per inverarlo, il dovere, la fede la solidarietà «civile»; la sofferenza è riscattata perché percorsa interamente; la morte è prova e liberazione, nella infermità e nel mistero di Cristo crocifisso e risorto.

Ma è nella soglia-incrocio dell'*attesa*, credo, la più eminente poesia di Rebora. È qui la vocazione di un *kairòs* cristiano, cioè non di un accadimento favorevole all'uomo audace e «atletico», ma di un dono *eventuale* di Dio a chi lotta nella fede e nel dolore. La lotta con Qualcuno, il Dio atteso e in-atteso (il tedesco potrebbe suggerire la distanza, in Rebora ravvicinata, tra *Warten* e *Erwarten*) è sempre presente in questa soglia-incrocio e passaggio. Il dramma della lotta, nel riconoscimento di una tensione che è conflitto e insieme incontro in reciprocità inesauribile, in cui ciascuno *non* è l'altro ma *dall'altro* dipende nella sua propria essenza, dice del Dio che si rivela solo nascondendosi, non cessa di lottare con noi e di farci lottare con Lui. Dovremmo allora tradurre: *in lotta con Lui*. Piuttosto che riferirci all'apofatismo del *Deus absconditus*. La sua assenza, *nell'attesa*, è insieme la sua presenza ma ad-veniente; più che la *parusía*, la presenza nella sua assenza come riserva, donazione. Rebora, più che un lottatore dedicato all'agone, è un essere in lotta nell'atto.

L'atto è legato alla temporalità della «risolutezza», alla «scelta tremenda» che urge, irrompe nell'«improvviso» del *kairòs*, dell'«istante»; riguarda una interpellazione che impone un cor-rispondere. Più che all'azione in senso blondeliano o, come si è detto, all'atto dell'idealismo etico, forse Rebora ha affinità con Kierkegaard, conosciuto pur sommariamente nei primi anni del secolo dalla cultura italiana?

Si può pensare alla *existentia* come relazione di sé e, insieme, relazione all'altro, al rapporto assoluto del singolo (l'individuo davanti a Dio) con l'Assoluto? E l'*istante* (Oieblikket) kierkegaardiano non è nozione centrale – tenuto conto delle sue variazioni posteriori –

del lessico del filosofo danese? Proporrei di allegare al dominante tema critico di «espressionismo» la suggestione interpretativa di esistenzialismo (religioso).

Se il Qualcuno, che don Clemente Rebora nominerà il Dio-Uomo, si manifesta sottraendosi, il suo ritirarsi è ri-servarsi; e l'obbedienza (ob-audire) precorre la chiamata. La diade, in cui si assa la poesia di Rebora, non è solo il dia-logo con sé e con l'altro nella direzione di una interlocuzione, ma è la struttura di appello e di risposta, la cui intenzione – nella comunione di tendere, attendere, essere attenti – è nella *tensione* che si annuncia nell'«immagine tesa».

Si badi: *dall'*immagine, secondo il dettato reboriano, non *dell'*immagine: si parla qui della provenienza, non di specificazione. L'immagine non è né un perceptum né un constructum, esperienza solo sensibile o solo rappresentazione mentale: è la traccia dell'Altro che clamat dum silet, appella perché si sottrae e si riserva in quanto appella.

La soglia-incrocio («io sono a me stesso croce», «io non sono che un crocicchio») è apertura, differenza e reciproca appartenenza, che esercita il Rebora poeta e uomo e lo fa perdurare nella lotta. E se la lotta è conflitto e incontro, non sarà da negare che ci troviamo di fronte a una coniugazione di ascesi e di mistica.

In definitiva la ricerca di Rebora non è un *inquirere*, ma un *quaerere* (en gémissant, pascalianamente?) che non anticipa la risposta né si esaurisce nel puro interrogare. L'attendere è soprattutto un ascoltare la chiamata silenziosa (precisamente è il passaggio all'ascolto) che irrompe («verrà d'improvviso»), che l'ascoltante in «imminenza d'attesa» non pre-suppone («non aspetto nessuno») ma verso cui è rivolto in avvertenza incognita («quando meno l'avverto»); è ancora un vigilare e spiare in segni «impercettivi», in solitudine assoluta – già prima coralmemente «affollata», ora qui in *haecceitas* («più che un deserto»), nella condizione dell'esser sveglio *paratus* e disposto all'accoglienza.

L'attendere non è una prolessi appropriante ma un'attenzione in tensione verso l'adveniens («verrà, forse già viene»), è un resistere-desistere al «volontarismo» soggettivo («sbocciare non visto»), in cui l'azione non è più indirizzata a un fine esterno o meramente interiore, ma si definisce nel non-volere, o meglio nel volere il non volere, «protensione non solo verso un annuncio a lungo sospirato, ma forse (confusamente) verso il Dulcis Hospes animae».

L'*état d'attente*, di cui parla per la poesia Valéry, è in Rebora, poeta religioso, piuttosto che il ritornare verso l'altro-memoria, il rivolgersi verso l'altro-advento, verso l'origine-destinazione, la Provenienza che si *meta*-morfosa, incarnandosi, in figura futura.

Non credo tanto a una dimensione teologico-dottrinale di Rebora. E neppure a una dimensione solo etica. La "morale" di Rebora non è una morale della conoscenza o del pragma, ma della scelta della *decisione*. La sua fede è un atto, non un sapere. L'ultima parola è la croce, Cristo in croce. Il Cristo *patito* cui Rebora consente (in un rosminiano «principio di passività» in azione). Una dimensione che vorrei dire staurologica.

Insomma la pacificazione, se intesa esteticamente, nella ricerca spirituale di Clemente Rebora non c'è mai stata né nella sua esistenza profana né in quella sacerdotale: solo la morte avrà concluso il *dramma* che per noi anche non credenti, ancora viventi, non si conclude. Ci resta il documento (anche nel senso di insegnamento) della sua lunga *passione* – e della sua pazienza.

Giovanni Raboni
Rebora e il Novecento

Partirò dal mio articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 2 ottobre 1991, *Clemente Rebora il poeta esiliato*, ampliandone il discorso. La forma che questo articolo ha preso è quella di una domanda, che inquadra il tema «Rebora e il Novecento» da un'angolazione molto specifica: perché questo grande poeta, della cui grandezza ognuno di noi ha la sensazione direi quasi fisica, è stato così lungamente emarginato dalla critica, così sottovalutato, così misconosciuto? Ho cercato di dare qualche indicazione a riguardo, convinto che non sia più il momento delle recriminazioni.

Rebora è al di fuori di quella che ad un certo punto è risultata la linea vincente del Novecento italiano. Questa linea risulta da varie componenti, ma a un certo punto prende una strada molto precisa, che mette in ombra altre soluzioni. La poesia di Rebora non è sulla linea della crescente esaltazione dell'autonomia del significante che comincia con D'Annunzio e con Pascoli e poi si sviluppa con Ungaretti e in modo assai diverso – ma speculare e complementare – con Montale. Non è su quella della prosaicizzazione crepuscolare (che non è la linea vincente ma entra a far parte di alcuni aspetti di essa). Non ha nulla a che vedere col futurismo, pur essendo tematicamente anche contigua a certi aspetti del futurismo. È veramente un'esperienza molto particolare e molto diversa.

Si deve aggiungere che il clima critico-storiografico di un periodo viene segnato e condizionato dalle grandi carriere poetiche; e quella di Rebora è stata tutto tranne che una carriera. Il suo è stato un fol-

gorante inizio seguito da un lunghissimo silenzio, quindi dalla scomparsa del personaggio. Non c'è dunque da meravigliarsi che un poeta che io non considero assolutamente più grande di Rebora, cioè Montale, abbia condizionato tutto il secolo, avendo attraversato varie fasi che in parte ha dettato in parte assorbito. La sua è stata, appunto, una grande carriera, così come una grande carriera è stata quella di Ungaretti.

Tutto questo spiega molto bene il perché dell'occultamento della grandezza di Rebora. Nel mio articolo ho anche ricordato che – a parte certe reazioni negative e sintomatiche come la famosa stroncatura di Emilio Cecchi – anche un giudizio positivo importante come quello di Contini del 1937 è stato limitativo, battendo come ha fatto su certi aspetti tecnico-formali, linguistici della poesia di Rebora e mettendo in qualche modo in ombra l'importanza del suo discorso di fondo, sostanziale.

Parlando (e mi scuso per l'accento autobiografico) come rappresentante di una generazione, e pensando alle mie letture e scoperte della poesia del Novecento fatte da ragazzo, tutto questo trova perfettamente riscontro in quella che è stata una formazione di gusto. Ricordo che per capire Rebora, per cominciare ad amarlo, ho dovuto superare non poche difficoltà. Quando lo leggevo avendo nelle orecchie la lezione di Ungaretti, di Montale e di altri poeti minori di quel clima, trovavo veramente delle asperità, un eccesso di letterarietà da una parte e di ragionamento dall'altra – quella tensione ragionativa cui ha accennato Nava durante il convegno – e tutto questo mi sembrava estraneo alla poesia contemporanea così come io l'avevo imparata e come il mio gusto l'aveva, attraverso letture e suggerimenti, fissata.

Non è un caso che, seppure lentamente, la riscoperta di Rebora e il suo recupero al Novecento comincino quando questa – diciamo così – «dittatura di gusto» inizia a incrinarsi e a declinare, cioè attorno agli anni Cinquanta. C'è una grande lentezza in questi processi. Quella che è sembrata negli anni del dopoguerra una rottura, una spaccatura (e l'inizio di qualcosa di nuovo) in realtà non si è verificata; c'è stata, invece, soprattutto una continuità. Il saggio di Pasolini è sicuramente importante, con il suo tentativo di recuperare certi poeti, tra cui Rebora, come *maestri in ombra*. Ma il fatto stesso che se ne parlasse come di maestri in ombra e si tentasse di recuperarli come precursori, quasi come incunaboli del Novecento, era un altro

modo di limitarli. Penso dunque che dobbiamo tranquillizzarci su questo punto: era naturale che ciò avvenisse; e penso sia naturale che, nel momento in cui la linea critico-storiografica vincente fra gli anni Trenta e i Cinquanta-Sessanta comincia non dico ad essere discussa, ma ad allentare la sua forza e la sua presa, si ricominci a leggere Rebora per quello che è.

Qui vorrei ricordare un altro grande problema. Rebora, come già detto, non è mai stato un poeta in carriera, ma ha avuto un inizio folgorante seguito da un lungo silenzio; dopo di che è riemerso come poeta creando ulteriori problemi anche a quelli che erano a quel punto i suoi pochi lettori ed estimatori. Mi risulta che né Contini né Pasolini, tra i pochi che avevano messo l'accento sull'importanza del primo Rebora, abbiano preso nella giusta considerazione il secondo Rebora: proprio per via di quel salto vistoso che in realtà, secondo me, non esiste ma – se così si può dire – sembra vistosamente esistere. In proposito ci sono anche problemi filologici, di edizione, ecc. Le poesie religiose di Rebora, fra le quali credo ci siano in assoluto alcune delle sue poesie più belle, vengono presentate in un certo modo, in mezzo a materiali occasionali e meno importanti, in un'immagine un po' confusa. Anche qui ci sono da chiarire molte cose, e c'è comunque ragione di non meravigliarsi del fatto che Rebora si sia allontanato, in questa seconda fase, anche dai suoi estimatori, da chi lo aveva capito. È veramente una storia da ricomporre, quella di Rebora, dentro una storia del Novecento di cui cominciamo a vedere la problematicità rispetto alla linea vincente, o alle due tre linee vincenti diverse ma confluenti che finora ci hanno condizionato in modo così totale.

Vorrei porre l'accento su questa riflessione fondamentale: credo sia venuto il momento di abbandonare la fase del rammarico, della recriminazione, del sentire come un'ingiustizia il poco che è stato dato finora a Rebora rispetto al molto che è stato dato ad altri poeti del Novecento, per farsene invece una ragione e ricominciare in qualche modo da capo. Partendo dal nostro sentimento della grandezza di Rebora possiamo finalmente ricostruire la sua storia di poeta, e attraverso la sua storia di poeta rifare anche la storia della poesia di questo secolo.

Franco Lanza

Rebora e D'Annunzio

L'antidannunzianesimo è un capitolo talmente vistoso della storia letteraria protonovecentesca da porsi come necessaria e in certo senso ovvia antitesi alla presenza non solo affascinante ma fascinatrice di chi aveva dischiuso il secolo nel segno del trionfo e l'aveva condizionato per almeno altri tre decenni col suo inimitabile magistero. Chi dicesse che un po' di D'Annunzio c'è in tutti gli autori del Novecento, almeno fino alla crisi terrificata del secondo conflitto mondiale, difficilmente potrebbe essere contraddetto. Ma non poteva mancare, nella idolatrata fiumana del consenso e dunque della mimesi obbligata, l'istanza contraria, cioè l'insieme di quelle proposte reattive che in politica si chiamano opposizione e che si avvalorano nel mirare ad un unico bersaglio da posizioni assai diversificate: protesta etica, saturazione letteraria, critica dell'edonismo estetizzante, fastidio della sonorità, satira corrosiva del personaggio, gusto del capovolgimento parodico. Il formarsi di un'antiscuola, proprio negli anni più acclamati del mito dannunziano che potremmo provvisoriamente fermare al quinquennio che va dalla fondazione della «Voce» al discorso di Quarto, polarizzò dunque l'antidannunzianesimo in coppie binomiali che radicalizzarono il dissenso: vita contro letteratura, socialità contro individualismo, autenticità contro finzione, *charitas* contro autolatria. Nel fiume delle negazioni ognuno poté trovare il filone oppositivo che gli pareva congeniale: il futurismo di Lucini, l'ermeneutica orfico-nietzschiana di Campana e di Onofri, il moralismo vociano e quello cattolico (e quindi il polemico di Pa-

pini che li riassume entrambi in tempi diversi), il supercilio crociano via via irrigidito per ragioni etico-pedagogiche dopo un primo quasi entusiastico moto d'approvazione, le scettiche riserve di Svevo e Pirandello che nonostante qualche momento d'invidiosa cedevolezza videro chiaramente la disumanità del superuomo e la necessità di tentare il segreto dell'esistere per altri sentieri. L'antidannunzianesimo di Rebora, senza fare deliberatamente corpo con alcuno di tali filoni oppositivi, tenne d'istinto la parte dell'interiorità di contro al binomio lusso-lussuria che un po' sbrigativamente parve riassumere tutto il Pescarese: era l'educazione mazziniana che in lui reagiva sia al fasto barocco del *Piacere* sia al velleitario titanismo nietzschiano del *Trionfo della Morte*, e il senso profondo della responsabilità morale agiva sulla sua psicologia facendone lievitare i germi religiosi. Moralismo lombardo, certo, come ha insistito più volte Contini: ma anche primato dell'eticità in senso assoluto, quasi d'una condizione umana senza confini e senza storia, come aveva letto in Dostoevskij.

In tal senso, la contrapposizione delle *cose* alle *parole*, come in un lontano bisticcio cinquecentesco a proposito di quel Michelangelo che sarà, come vedremo, la pietra di paragone della crisi di Rebora ed insieme di D'Annunzio, una volta tanto uniti nella medesima direzione, si presenta come l'equivalente pedagogico di una poetica dell'oggettività da contrapporre alla soggettività fascinatrice, come appare chiaramente nella più citata delle lettere reboriane nell'edizione Marchione:

Urge in me l'esigenza di *figliare* le cose, e le parole mi servono quasi soltanto come l'alfabeto Morse per la radiotelegrafia, per comunicare a distanza con simboli intelligibili a chi sa e attende e conosce e traduce in termini di vita le comunicazioni¹.

La contrapposizione è, come si vede, programmatica: ma non può far velo a quanto dell'Immaginifico sia passato nel testo dei *Frammenti lirici*, sia come inconsapevole prestito dovuto da Rebora a un modello troppo prestigioso per non rimanere nella memoria d'un letterato coltivatissimo – Gianni Mussini ha scritto giustamente di livello *pre-conscio* di certe reminiscenze – sia come consapevole rovesciamento del linguaggio dannunziano nel referente dell'umiltà e della partecipazione anziché in quello del soddisfatto narcisismo e della superbia dominatrice. Il catalogo di questi prestiti (omologhi

nel primo caso, oppositivi nel secondo) è già stato fornito esaurientemente dal Mussini e credo che difficilmente si potrà accrescerlo, se non forse ricorrendo ai testi dannunziani in prosa, nonché al teatro drammatico, da cui sono giunte a Rebora sollecitazioni e figure in quantità forse non minore che dall'esemplarità lirica dell'arco che va da *Canto novo* a *Laus vitae*, e che include i testi più direttamente chiamati in causa dallo studioso pavese, dall'*Intermezzo* alla *Chimera* alle *Elegie romane* al *Poema paradisiaco*. Sulla traccia dunque del suddetto inventario, più che sufficiente a fissare le linee fondamentali dell'eco e del ricalco, possiamo fornire una campionatura di sintagmi dannunziani fin nei primi due *Frammenti lirici* del 1913: la reboriana «Sirena del tempo» riecheggia la «Sirena del mondo» di *Laus vitae*, e se il poeta lombardo l'apostrofa col distico baciato «O non ghermita fuggi, e senza grido / nel pensiero ti uccido», Gabriele l'aveva anticipato, giusto in posizione di rima, con i vv. 38-42 delle terzine *Al poeta Andrea Sperelli*: «Io fui già prode. Io son che, senza grida / feci tutti i miei sogni a brano a brano. / La creatura bella ed omicida / che si nutriva del mio cor possente / non più m'attira ne l'alcova infida»². E ancora dalla *Chimera*, anche perché rimodulata due volte con minime varianti, la quartina di *Donna Francesca*:

Quale a notte in un tempio una fontana
mormora ascosa e dà voci di lire,
fa il sangue in lei pe 'l ritmico fluire
una musica assai dolce e lontana

poté suggerire a Rebora i vv. 28-32 del secondo dei *Frammenti*:

Tu che musica fosti
- Dea amica, non amante -
E melodiavi i battiti dei polsi,
Ma il ritmo dentro chiudevi
Fuor mandando l'inerzia³.

Che è un passo esemplare perché l'indubbio fascino musicale del modello (di sicuro effetto sul giovane Clemente per il rapporto tra passione d'amore e battito dei polsi, ritmo del sangue che a sua volta anticipa d'un decennio il *ritmo frenetico del sangue* di Onofri, sublimato in un registro cosmico) viene bloccato con fermezza dall'inciso «Dea amica, non amante» che è al tempo stesso un'autocensura cautelatrice contro i pericoli delle facili corrività erotiche ed un se-

gnale d'avviso nei confronti della disinvoltura dannunziana, in questo lubrico risvolto della *Chimera*, nel mescolare il sacro col profano. Siamo qui sul piano della citazione rovesciata, cioè dell'immagine di Gabriele che serve soprattutto a dare rilievo e respiro alle istanze di segno contrario: ed è evidente che, se (per una prima ipotesi di confronto) il panismo della *Laus vitae* subisce in Rebora una contrazione di tipo storicistico, un campione emblematico di questo processo è implicito già nella prima e più vistosa variante qui indicata, *Sirena del tempo* contro *Sirena del mondo*.

Ancora il dettato di *Maia* presiede alla genesi del primo movimento del secondo testo dei *Frammenti* reboriani. È un esordio statico e contemplativo, quanto il primo era teso e drammatico: «Pace su neve vaporando il piano / sconfina melodioso; / ruscello è il tempo eguale / che non sembra fluire...»⁴ che con probabilità risale a «Tanto era dolce / il lineamento dei gioghi / che pareva, come il fiume / continuamente fluire»⁵ su cui gioca anche un'interferenza della *Sera sui colli d'Alba* delle *Elegie romane*: «Cielo che spandi al piano una neve impalpabile (come / placidamente cade sopra le arboree cime!)»⁶. Quando il profilo musicale del paesaggio dannunziano è in sintonia con un analogo contegno di dolcezza percettiva nel testo di Rebora (che personalmente era altrettanto sensibile alla grazia dell'incanto naturale) allora fonte e derivazione possono dirsi convertibili: ed in tal senso ogni discorso sull'interscambio è opinabile in quanto i lemmi presi uno per uno, e talvolta anche in sequenza (per esempio, «albe meriggi e tramonti») fanno parte del medesimo dizionario aulico, e sono partecipati dall'Immaginifico non soltanto a Rebora, ma a tutti i poeti della sua generazione e spesso anche a quelli della successiva. Voglio dire che l'inventario assai circostanziato del Mussini riesce scarso di indicazioni esegetiche quando la fonte dannunziana è in qualche modo neutra (la metafora dell'idea come *fiamma* e come *fontana*, presente sia nel frammento VIII sia nella *Laus vitae* e nella *Chimera*; oppure il divenire del mondo avvertito come *prodigio* nel mutarsi del cuore, frammento XXVIII e *Canto del sole*; o anche il «torrente a galoppo dei cavalli» del frammento V e le «miriadi possenti dei cavalli» della *Laus vitae*); e riesce invece decisivo quando un medesimo oggetto o contesto viene configurato dai due poeti in modo divergente: da Gabriele nel ben noto splendore che in lui s'incentra, personaggio o artefice, e da Clemen-

te in un pensoso interrogare la realtà in relazione al proprio bisogno etico, allo sforzo di interpretare i segni del tempo.

Questa diversità si può cogliere in modo esemplare in alcuni luoghi della prima raccolta reboriana dove un tema comune ai due poeti viene reso, pur sul filo d'innegabili coincidenze, con un evidente scarto di risentimento morale che si traduce in divario espressivo. Si veda per esempio nel frammento XVII il tema della giovane coppia errabonda in un meriggio estivo: si tratta di un motivo talmente frequentato da tutta la poesia crepuscolare e decadente da comportare un reticolo fittissimo di fonti, non soltanto italiane ma europee, soprattutto per la cornice naturalistica a tinte ovviamente sensuose. Leggiamo:

Da tutto l'orizzonte
 Il ciel fuso balenava
 Con slanci arcuati di luce
 Verso l'alta vertigine azzurra
 Che al sommo traboccando più vibrava;
 Giacevan sui confini
 Grembi di nuvole bianche,
 Ma il sol maschio sfuriava
 Sulla terra supina
 Nel grande amplesso caldo.
 E con turgidi muscoli
 Si sforzava ogni cosa violenta
 E si palpavan i sonori tonfi
 E s'incendiavan i colori secchi;
 E nel convulso spazio,
 Dalle coscie dei monti
 Al gran seno dei piani,
 Dalla testa dei borghi
 Ai nervi delle strade,
 Con aliti e gorgi
 Con guizzi e clangori
 Ebbra l'ora si stordiva;
 Ebbra l'ora si smarriva
 Nel senso delle voci
 Di giovani a diporto,
 Di giovani cercanti
 Dal pensiero la vita.

Il linguaggio analogico a forti tinte antropomorfiche non è esclusivamente dannunziano: dopo alcuni sintagmi inequivocabili («slanci arcuati di luce», «vertigine azzurra», «sol maschio», «grande amplesso caldo») che rinviavano a luoghi puntualmente accertabili di

Canto novo e di *Alcyone*, il testo subisce torsioni e contrasti di licenza che diremmo manieristica, sia umanizzando i dati del paesaggio («coscie dei monti», «seno dei piani», «testa dei borghi», «nervi delle strade») che hanno fatto pensare ad altri modelli, come ha mostrato la Del Serra citando Rimbaud e Jules Romains, sia ricorrendo a quelle sinestesie che, almeno nella dizione più intensa e brachilogica, sono piuttosto rare in D'Annunzio. Sono bensì dannunziani i «turgidi muscoli» ed i «sonori tonfi», ma non lo sono affatto i predicati: non le «cose violente» che *si sforzano* (si noti: un verbo medio-riflessivo con valore assoluto), non i «tonfi» che *si palpano* con un singolare azzardo sinestetico di alta tensione espressiva. E non lo sono neppure le frasi, più allusive che perspicue, con cui viene rappresentato un idillio così remoto dall'ostentazione sensoria che è abituale in Gabriele:

La compagna al compagno
 Il compagno alla compagna,
 Voleva ognun confidare
 Qualcosa ch'era tanto:
 E scaturiva l'invito bramoso
 D'intorno, aperte le magiche porte,
 Ampliate le ardenti finestre,
 Protesi i fiorenti balconi
 Della natura balzata su,
 E al suo piede ferveale un piacere
 Che voluttuoso salendo con gioia
 Dai fianchi al sommo iridava
 Di squamme e scintille
 La bella e fragrante dimora.

L'ultima pennellata alcionia, tonalmente conciliata da lemmi sensuosi come «piacere» e «voluttuosamente», non ci nasconde la psicologia turbata dei protagonisti, osservati nella concretezza del quotidiano («compagna... compagno») ed incapaci di sublimare nella parola l'attimo irripetibile che stanno per vivere. Di qui il divario enorme tra questo e l'erotismo dannunziano, di qui la reticenza eufemistica «voleva ognun confidare / qualcosa ch'era tanto», replicata più oltre dal «gridare / ciò che non era mai detto», con il tipico esclusivismo sentimentale dei giovani e insieme con l'impaccio delle esperienze nuove che non sanno costruirsi come sistema razionale di vita: *dal pensiero la vita*, appunto, mazzinianamente, come se l'azione potesse conseguire, in questo chiaroscuro d'imprevedibili con-

giure, ad un fatto intellettuale. E il fallimento è in agguato insieme con lo sciupío:

Ma rotolarono sillabe,
Ma ragionarono il mondo:
E riser tutto il dí per non sapere,
Mentre ogni cuore sciupava
La sua farfalla.
S'annidò il cielo corto,
E si fece uno spento braciere;
Languí alla terra il piacere,
E si fece la spoglia di un morto:
Strisciò la notte,
Scivolò la partenza,
S'aprí la voragine
Della città rombante. Si lasciarono,
E lasciarono la giovinezza.

Due fonti dannunziane sono state chiamate in causa per questo finale. Una è *Nella Certosa di San Martino* dalle *Elegie romane*⁷ a cui bisogna aggiungere *Villa Chigi* dallo stesso libro per il medesimo tema del disamore, cioè per la vibrante malinconia della donna che avverte lo strazio di un'esperienza ormai consumata. Per questo strugimento che riflette un'avventura amorosa *al negativo* i due testi dannunziani presentano singolari anticipazioni di quello reboriano, dal pallore mortale della donna amata ai roghi che, tra le quinte verdi di villa Chigi, contrappuntano l'amaro incontro non diversamente dallo «spento braciere» che, nel frammento XVII, fa da sfondo alla coppia delusa; dal *rombo* della vita in fuga (che nella *Certosa* occupa il cuore del protagonista) alla città *rombante* che in Reboria attende come una voragine il ritorno dei due giovani. Psicologicamente sono questi gli antecedenti del frammento: ma dal punto di vista strutturale della stesura reboriana è assai più rilevante l'idillio erotico di un modello dannunziano assai più noto, che Reboria aveva presente se non altro per il frastuono scandalistico che se n'era avuto in tempi ormai lontani ma presenti alla memoria d'ogni letterato italiano che avesse subito in bene o in male l'influsso di Gabriele. Voglio dire quel *Peccato di maggio* che aveva dato la stura nel 1883 alla polemica sulla verecondia: nella prima o nella seconda stesura (appena un po' più castigata per l'espunzione di qualche particolare) gli alesandrini dell'*Intermezzo* che avevano raccontato la seduzione di Maria di Gallese restavano l'esempio più spericolato e più sensazionale

di un fatto di cronaca rivestito di vesti sontuose ed offerto alla curiosità del pubblico. Che tracce dannunziane rimangano nella stesura onomasiologica del frammento XVII, dalla «compagna» all'«invito bramoso», dalla natura «balzata su» al «voluttuoso» suo salire verso lo splendore della gioia, è naturale: ma il rovesciamento del finale dal trionfo d'amore allo scacco esistenziale (e quindi alla disillusione) è troppo forte per pensare ad una mimesi consenziente. Come ricordano i lettori dell'*Intermezzo*, l'inconsapevole duchessina prima di cedere al seduttore s'irrigidiva in un candore mortuario: «La testa / indietro a l'improvviso abbandonò. Le chiome / effuse le composero un letto ov'ella, come / per morire, si stese. Un irrigidimento, / quasi un gelo di morte, l'occupò»⁸. Ma subito dopo l'avventura ha il suo logico ed auspicato compimento: «Fu morte / breve. Tornò la vita ne l'onda del piacere». Conclusione dionisiaca, conforme a tanti altri idilli dannunziani – si possono citare *Fantasia pagana* da *Primo Vere* e *Venere d'acqua dolce* dal medesimo *Intermezzo* – in cui l'esplosione erotica è non solo compiaciuta di sé, ma applaudita scenograficamente dalle ninfe o dagli animali della selva.

Ora che Rebora si sia rammentato di quel gelo mortuario per disporlo non quale atto conclusivo dell'eros ma della sua negazione (sia da interpretare questa nel segno dell'incomunicabilità o in quello del rimorso) è altamente significativo. Personalmente non penso che l'erotismo in sé possa aver scandalizzato il giovane Clemente: l'*invito bramoso* del v. 32 mi pare altrettanto schietto dell'*impuro desio* cantato da Gabriele nel sospingere se stesso al canto del gallo, e si sa che il fervore amatorio fu sempre in lui motore potente di vita, occasione di strenuo realizzarsi come uomo e come poeta. Quello che non poteva quadrare col moralismo lombardo era invece l'assumere il *Peccato di maggio* come mezzo e non come fine, il farlo insomma rientrare in un preordinato disegno di scalata sociale. La donna protagonista dell'avventura era pur sempre sua moglie, o lo sarebbe diventata di lì a poco, per coprire lo scandalo dopo un inutile tentativo di fuga a due, nella cappella di palazzo Altemps in piazza Sant'Apollinare, mentre la duchessa madre (corresponsabile di Gabriele) singhiozzava in un angolo ed il duca don Giulio Hardouin furibondo giurava che si sarebbe vendicato di «ce petit poete bourgeois». L'aver mandato in giro la poesia incriminabile con tanto di nome (non Maria ma Mariella, anzi Yella con la «y» per un minimo d'esotismo che rendeva più piccante il riconoscimento) la dice lunga

sulla finalità d'un testo che pur non manca d'un fascino favoloso almeno nella prima parte, quando l'idillio appare circonfuso di magia («una meravigliosa foresta d'ametista»). Ma è evidente che proprio il confronto fa risaltare il divario d'ispirazione e di stile. Nella concentrazione severa del ritmo, del lessico e della sintassi Rebora addensa una rapida tragedia, tanto più potente quanto più dissimulata. «Ma rotolarono sillabe / ma ragionarono il mondo: / e riser tutto il dí per non sapere, / mentre ogni cuore sciupava / la sua farfalla»: il rotolare delle sillabe ha la gravezza d'un masso su un piano inclinato, l'esperienza sublime si banalizza perché i due contraenti *ragionano il mondo*, cioè scendono sul piano al cui livello il mondo usa situare l'esperienza sessuale. Il piano, naturalmente, della voce ambigua e pettegola, dell'allusione salace, della volgare meccanica e quindi del riso: «E riser tutto il dí per non sapere». In questo verso sibillino e tagliente si distanzia in modo inequivocabile il frammento reboriano dal modello del *Peccato di maggio*, ed è strano che finora nessun lettore si sia accorto di un'altra (decisiva) divergenza tra i due testi apparentemente convergenti. Ma l'uno aiuta a comprendere l'altro. Anche Yella ride, «con risa acerbe» che esprimono tutto il momento edenico della felicità naturale a cui s'avvia la coppia nella sera primaverile,

ed al riso le si schiudevà la pura
chiostra dei denti, al riso l'arco della gengiva
quasi ferinamente rosso le si scopriva*.

Un riso, dunque, d'inconsapevolezza che la malizia di Gabriele adocchia per un supplemento di seduzione: ma siamo agli antipodi del «non sapere» che Rebora attribuisce ai due protagonisti. Il quale, se leggo attentamente, consiste nell'incapacità di reggere la misura dell'*acciecante verità* che li sovrasta, nello sciupio della farfalla che nel fondo del cuore retrocede a bruco. La reticenza del poeta coincide simbolicamente con la notte che *striscia* verso l'amarissimo commiato da una giovinezza che non c'è più.

Il tema della «città rombante» che chiude il frammento XVII mi dà occasione per proporre un altro raffronto comparativo tra i due poeti. Tutti i lettori di *Laus vitae* sanno che l'esaltazione titanica dell'artefice-eroe si trova ad un certo punto di fronte, come realtà avversa, la insidiosa presenza delle città «di sangue e di lucro», delle

villes tentaculaires che già Verhaeren aveva cantato quale minaccia un po' ecologica un po' religiosa alla civiltà agraria che aveva fatto per millenni la storia dell'uomo. Il pericolo della disumanizzazione è indubbiamente avvertito da entrambi i poeti: da D'Annunzio nella celebre sequenza di *Laus vitae* dove al fascino ambiguo del «lastrico accecante», «lastrico senz'orme», «oscenità del luogo pubblico, lordume del trivio» segue la lunga anafora strofica «Gloria delle città terribili...» e poi «Orrore delle città terribili...», «Febbre», «Sonno», «Albe», seguite ciascuna da amplificazioni ed illustrazioni simmetriche; e da Rebora che diversamente pensoso osserva l'annegamento o cancellazione della persona nel «perenne tumultuar balordo / di vita senza razza» in cui – detto con singolar mordente espressivo – «Scoli ognuno nei molti / e dissolva la sua intima pace / alla città vorace / che nella fogna ancor tutti affratella»¹⁰. Ma mentre la reazione al pericolo si configura, nella medesima *Laus vitae*, come un arroccarsi aristocratico, come un riappropriarsi della funzione profetica mediata dalle Sibille e d'una investitura di grandezza eroica, mediata dai giganti della Cappella Sistina, nel giovane Rebora dei *Frammenti*, e anche dei *Canti anonimi*, l'«inarrivabile gloria» fa rima soltanto con storia, vale a dire si può attingere solo con gli atti etici, con la missione nel tempo, con una partecipazione operosa (al servizio degli uomini, non superiore ad essi) che può generare in terra l'ora divina, vivibile in spirito di fraternità. Eppure anche questo «gioire del ritmo umano», trasferito nella parola poetica, non sa rinunciare del tutto ad una sua officatura epica, simile a quella concepita dall'Immaginifico.

Nel frammento LXI, che più risolutamente dichiara l'attivismo reboriano contro ogni inerzia o remissività morale, il poeta s'incontra ancora una volta con l'ipotiposi dell'eroe esemplata sui rilievi michelangioleschi: «Dalla inerzia sconvolta, affiorar sento / nell'anima raccolta / in avido silenzio / un prorompere pieno... / e porgo la mano con fede / agli uomini senza aspettarli: / e se il donar nell'atto si fa brezza / feconda d'amore, / mi levo torso di eroe / in divina allegrezza». Che è in parte riecheggiamento di uno dei nudi della Sistina e in parte della figurazione, nella *Notte di Caprera*, di Francesco Nullo a cavallo: «ferino e umano / eroe, gran torso inserto nella vasta / groppa...»¹¹. Dove Rebora appare affascinato, nel far propria l'iconografia garibaldina, dalla statura dell'eroe alta e dominatrice sulla parte infera – concetto ribadito in una lettera alla Mala-

guzzi del 4 agosto 1911 che fa del centauro una sorta di autoritratto morale – mentre D'Annunzio non rinuncia affatto alla ferinità, considerata non *diminutio* ma potenziamento della parte razionale, riverniciando il mito del Tessalo bimembre che gli era caro. Ancora una volta, un'occasione iconografica è un lampo che illumina sentieri divergenti.

E del tutto divergente è la struttura strofica del frammento LXXII, l'ultimo, che appare ricalcato su *Alcyone*:

Son l'aratro per solcare:
 Altri cosparga i semi,
 Altri educhi gli steli,
 Altri vagheggi i fiori,
 Altri assapori i frutti¹²

mentre invece, al di là della vistosa anafora pronominale che lo avvicina alle *Stirpi canore* dannunziane (dove *altri* resta aggettivo e gemina una sequenza di predicati) delinea una poetica operativa che lungi dall'esaltare l'artiere nella sua privilegiata officina esclude il seminatore dalla ricolta ed invita gli altri a coglierne i frutti, a continuarne l'opera «nel breve suono / che fa chicco dell'immenso», a capire il senso della vita comunitaria. «E consentire ti giovi»: sarà questo passaggio dall'egoismo alla fraternità, quest'allocuzione diretta al lettore, a suggerire il testo reboriano in una precisa direzione etica che mira oltre la stessa poesia.

Con queste considerazioni potrebbe anche chiudersi il discorso sul dannunzianesimo reboriano, che è sostanzialmente un anti-dannunzianesimo anche e direi soprattutto quando i prestiti dall'Immaginifico appaiono più vistosi e pertanto pilotati da una specifica trama differenziale, da un progetto divaricatore. Ma la tacita premessa di quanto s'è detto finora è senza dubbio un punto di vista *a parte Clementis*, che suppone da un lato l'uomo della crisi, della ricerca interiore, della profonda angoscia esistenziale che via via si trasforma in ascesi e in quiete mistico-contemplativa: dall'altra un Gabriele immobile, sostanzialmente uguale a se stesso nel perseguire un proprio disegno autolatrico nella duplice prospettiva del trionfo storico e della perfezione formale. Ora è proprio quest'equazione del poeta e del personaggio che mi sembra in crisi tra il centenario della nascita (1963: il punto più basso della sua fortuna) e il cinquantenario del-

la morte (1988: inizio di una sensibile ripresa, specialmente nelle culture anglosassoni). Non che manchino tuttora libri di articolata e intelligente sistemazione storiografica del personaggio d'eccezione nel contesto europeo – si pensi al *poeta armato* di Antonio Spinosa e di Michele Serra – ma essi trattano appunto l'uomo pubblico con le sue investiture, il prigioniero del ruolo che lui medesimo s'era eletto, e che la pubblica opinione gli avrebbe addirittura imposto se egli per ipotesi avesse voluto scrollarselo di dosso. Non entra in questa prospettiva il D'Annunzio notturno, non il D'Annunzio segreto. Non entra la crisi della guerra, che se ebbe funzione consacratrice nei confronti del personaggio, fu tuttavia rivelatrice di una dolente pietà che emergeva dal contatto con la morte, con innumerevoli vite quasi adolescenti, spente nel suo stesso gioco rischioso.

Quando scoppia la guerra, Gabriele è mille miglia lontano da Rebora; quando finisce, ha attraversato un'esperienza di dolore che lo ha portato a pronunciare parole nuove o, se vogliamo, parole antiche con suono diverso. Termini come *dono*, *sacrificio*, *fraternità*, *rinuncia*, *ascesi* s'arricchiscono di echi ed amplificazioni semantiche al continuo mutare del referente. Si dirà che è sempre lui il soggetto privilegiato, il primo attore, l'eroe. Ma esistono anche gli altri: «Mi sono confuso con le miriadi, mi sono trasfuso nelle moltitudini»¹³ e la grande livellatrice che un tempo isolava l'eroe dai caduti oscuri, adesso innalza quelli all'altezza di questo:

Siamo tutti senza nome. Siamo tutti senza figura. E se siamo nell'ombra, e se siamo nella notte, e se siamo nell'ora folta che precede l'alba, non possiamo chiamarci a nome né scrutarci nel volto. Ma ci ritroviamo. Ma ci ritroveremo. Ma ci riconosceremo. Ma, anche nel crepuscolo del Giudizio finale, riconosceremo e italianamente rimescoleremo le nostra ossa logore o stanche¹⁴.

In questo spirito comunitario, che può spingersi fino alla sconsecrazione dell'autolatria delle *Laudi* («Non più amo la gloria; e m'è cruccio e m'è vergogna averla amata, averla seguitata»¹⁵) il caduto anonimo si riappropria i serti che spettavano all'eroe sia nella convenzione di un'epigrafica immortalità («Non morrai. Sei nell'istante e nell'eternità»¹⁶) sia nella riassunzione di vaghi predicati cristiani:

Colui che viene e non colui che parte sei, distante e prossimo. Tu grondi, e le tue vene sono inesaurite. Impallidisci, e le tue mani sono piene di chiusi doni. Cadi, e il tuo sorriso è inestinguibile. In grande ombra veli la tua certezza¹⁷.

Naturale che, riacquistando il senso della socialità e dell'unione fraterna, il Gabriele memorialista e «segreto» ritrovi la celebrazione del *coro* già proposta da Clemente in una prosa vibrante ed allocutoria degli anni di guerra:

...Stretti accosto vogliatevi bene, stame traendo in armonia di seta da questo bozzolo assurdo, e in compagnia cantate, cantate il segreto accorato che più non soffre quando vien sbocciato dal torace aperto, e va come l'infanzia che impaurendo ride a una carezza grande, e se consola chi piange o s'infosca a una sciagura, si compiace dell'atto e s'incanta a guardare...¹⁸

e faccia suo proprio quel gusto comunitario del canto corale «che entra, corale che sazia e gioisce nell'intense corolle del fiore», da Reborbora raccomandato quale rimedio alla sofferenza purché uscito dal *torace aperto* – altro inequivocabile sintagma dannunziano¹⁹ – e da lui riconfermato al massimo livello d'interpretazione cosmica, secondo l'insegnamento dei wagneriani:

La canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo, in ogni canzone [...] è una immagine di sogno che interpreta l'Apparenza. La melodia primordiale, che si manifesta nelle canzoni popolari ed è modulata in diversi modi dall'istinto del popolo, mi sembra la più profonda parola su l'Essenza del mondo.²⁰

Vivere nell'amore fraterno, sentire il dolore altrui come proprio: questo tema, già affiorante qua e là dalle *Faville del maglio* ed emergente con maggior insistenza dal *Libro ascetico* e dal *Libro segreto*, comporta un rovesciamento del Superuomo ed una ripresa in esame del sempre problematico francescanesimo o misticismo dannunziano. Motivi di tale importanza, data l'ambiguità dei testi, non possono sciogliersi in sentenze inappellabili: ma al raffronto che interessa il presente sondaggio basterà da un lato accertare la crescente inclinazione spiritualistica delle parole-simbolo nella prosa dell'ultimo non più *inimitabile* Gabriele (madre, vena, grido, virgulto, germoglio, pietà, povertà, ecc.) e soprattutto di certe coppie oppositive (crocefissione-resurrezione, bara-mangiatoia, bacio-lebbroso, piaga-fiore, aratro-croce, infermità-trascendenza); dall'altro l'evidente *attraversamento* dannunziano di una topografia del sacrificio eroico, che è reborbiana oltre che ungarettiana.

Nel *Libro ascetico* troviamo il «vallone del sangue» e il «valloncello», il «Calvario della sete» e la «trincea dell'attesa», «San Michele

del Carso» e il «martirio oscuro», l'«abisso vivente» e l'«abisso ardente»²¹. E cadenze insieme reboriane ed ungarettiane riconosciamo nell'apostrofe agli «uomini di pena» cui può toccare indifferente la morte anonima senza gloria o l'iniqua stoltezza della decimazione: «Le lacrime chiamano le lacrime. La pietà chiama la pietà. La bontà chiama la bontà»²². Di qui si diramano, specialmente nel *Libro segreto*, i temi comuni ad un'interiorità riattivata nella sua dolorosa suggestione: il ritrovamento della maternità («Buonarrotta, prodigio d'amore e di dolore. Ultimo sangue di Michelangelo, orgoglio della mia povertà!»), il riaffiorare di un'immagine di Cristo non più «bellissimo nemico» ma modello di sacrificio nell'amore («La sola cosa che valga nella vita e nella morte è il dono di sé, la donazione dell'essere intero»)²³ e infine la disposizione a guardare le cose periture in trasparenza trascendentale: «Il mondo è sostanza di Dio, tutto diventa poesia, basta guardare»²⁴.

Basteranno questi accenni a formulare l'ipotesi d'un reborismo dannunziano susseguito al dannunzianesimo reboriano? In mancanza di documenti esterni, difficilmente l'ipotesi può diventare certezza. Penso tuttavia che non sia inutile averne offerta una traccia in questa sede, perché altri la possa rimeditare lungo gli imprevedibili sentieri per cui passano le anime, con la propria ansia di verità e di quiete.

Note

- ¹ C. Rebora, *Lettere*, a cura di M. Marchione, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1976-82, I, p. 504 (lettera a Bice Jahn Rusconi del 17 luglio 1926).
- ² G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, I, 600-601. Da questa che è la più maneggevole delle edizioni dannunziane (Classici Mondadori, Milano, 1950-1975, in 11 volumi) saranno tratte le citazioni del poeta, con la sigla VAG seguita dall'ordinale e dal numero di pagina. Al modo stesso si procederà per le *Prose di romanzi*, PRO, e per le *Prose di ricerca*, di lotta, ecc., PRI.
- ³ C. Rebora, *Le poesie*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano, 1988, p. 17. Dello stesso Mussini è la tavola complessiva delle discordi concordanze che forma l'oggetto principale del presente discorso: *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo in Clemente Rebora*, in *Studi di Letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Milano, 1984, pp. 473-494. Per la citazione dalla *Chimera*, cfr. VAG, I, 477 e 480.

- ⁴ *Le poesie*, cit., p. 17. È invece una pura omonimia quella dei *telai tesi* a reggere il peso del «carro vuoto sul binario morto» e dei telai tessili in *Laus vitae* (Mussini, *op. cit.*, p. 479).
- ⁵ *VAG*, II, 90-91.
- ⁶ *VAG*, I, 318.
- ⁷ *VAG*, I, 362-363.
- ⁸ *VAG*, I, 260.
- ⁹ *Ivi*, 255-256.
- ¹⁰ *Le poesie*, cit., p. 29.
- ¹¹ *VAG*, II, 401.
- ¹² *Le poesie*, cit., p. 123.
- ¹³ *PRI*, I, 783.
- ¹⁴ *PRI*, I, 535.
- ¹⁵ *PRI*, I, 546.
- ¹⁶ *Teneo te Africa*, Ed. Naz. XLVIII (1936), p. 161.
- ¹⁷ *Ivi*. Sulla fraternità va anche letto il brano del *Libro ascetico*: «...Colui che è il fratello di tutti ha fatto a sua somiglianza fratelli innumerevoli. E il nome di fratello si è rinnovellato come un virgulto che fiorisca o fogli; s'è candidato d'innocenza; è ridivenuto la più dolce e più forte parola del linguaggio umano, una parola di comunione e una parola di coraggio, un legame dell'attimo e un suggello d'eternità» (*PRI*, I, 574).
- ¹⁸ *Le poesie*, cit., pp. 197 e 199.
- ¹⁹ *VAG*, II, 528.
- ²⁰ *PRI*, II, 748.
- ²¹ *PRI*, I, 532-534.
- ²² *PRI*, I, 532 e 572.
- ²³ *PRI*, II, 637.
- ²⁴ Inedito nei taccuini dell'*Archivio personale* del Vittoriale; cit. da N. De Vecchi Pellati, *Tipi simboli emblemi dell'Imagifico*, Vita e Pensiero, Milano, 1989, p. 1.

Margherita Marchione

Rapporti tra Clemente Rebora
e Giuseppe Prezzolini

Ricordo l'ultima mia visita a Rovereto nel 1957. Un'esperienza curiosa. Qualcuno mi aveva detto che una signora, figlia spirituale di Clemente Rebora, aveva in suo possesso lettere del direttore spirituale. Mi misi subito in comunicazione con lei. Da Stresa arrivai a Rovereto in treno piena di speranza. Fui accolta gentilmente. Una famiglia con marito, moglie, e circa otto bambini – da un neonato a uno di dodici anni. Dopo una lunga discussione, capii che la visita andava male. La signora insistette che questo mucchio di lettere era per lei l'unico tesoro e che non si sarebbe mai distaccata da loro.

Rivolgendomi al marito cercai di convincerlo, cioè promisi che avrei copiato le lettere e che entro due giorni via espresso esse sarebbero di nuovo a Rovereto, in casa loro. La signora disse: «Nient'affatto, le lettere rimangono qui. Magari lei, suora, può prendere i miei otto figli, ma non le mie lettere». Risposi: «Cara signora, i figli se li tenga; farò a meno di queste lettere». E mi preparai per tornare a Stresa.

A questo punto i coniugi si misero a parlare in privato. Poco dopo, pentiti, si avvicinarono e mi diedero le lettere con molte raccomandazioni. Dovetti sbrigarmi per non perdere il treno. Ero contenta della buona riuscita. Non aprii il pacco per paura di attirare attenzione. Ma appena arrivata in camera mi misi a leggere e mi resi conto che le lettere non mi potevano servire, perché erano di congratulazioni ed incoraggiamento alla nascita di ogni figlio! Non contenevano nulla di utile che mi poteva servire per scrivere la vita di

Clemente Rebora nel periodo dei suoi *Frammenti lirici*. Però nel secondo volume dell'epistolario vi sono alcune delle lettere di Rebora a questa signora, Antonietta Poggianella, che ricordo con affetto.

Tratterò brevemente dei rapporti tra Clemente Rebora e Giuseppe Prezzolini. Il mio «poeta» e il mio «maestro» si sono conosciuti verso il 1910, e da allora strinsero una viva e cordiale amicizia.

Tramite Prezzolini alcune poesie, come pure quattro articoli di Rebora, apparvero su «La Voce» tra il 1913 e il 1915. Il volume *Frammenti lirici* uscì per i tipi de «La Voce» alla fine del giugno 1913. Fu Prezzolini dunque che ebbe fede in Rebora e lo rivelò al pubblico italiano, pubblicandogli la sua prima raccolta di versi. È in questo volume che Rebora rivela la sua vita interiore e si fa poeticamente interprete dell'umano destino così come lo vedeva agitarsi nel suo cuore.

E vorrei osservare che fu proprio Prezzolini a suggerirmi di fare uno studio sulla poesia di Rebora e di chiedere notizie e giudizi a Cesare Angelini di Pavia, il quale mi aiutò ad inquadrare il poeta nell'ambiente letterario del Novecento.

A poco più di dieci anni dalla morte di Prezzolini, mi piace citare quanto mi scrisse su di lui Cesare Angelini il 14 dicembre 1956: «Prezzolini, l'italiano necessario... Con *La Voce* egli ha creato la palestra nella quale hanno dato la misura del loro ingegno e della loro capacità artistica i vivi e i morti che ancora oggi contano in Italia».

Quando Angelini mi scrisse quest'elogio di Prezzolini, Rebora viveva a Stresa. Forse si ricordava della sua lettera del 18 giugno 1911 ad Angelo Monteverdi! Infatti gli disse che si era dato molto d'attorno a Prezzolini e che aveva stretto «amicizia con questo giovane che – conoscendolo – non si può giudicare se non col criterio dell'affetto della simpatia della stima».

Moltissime sono le lettere che egli scrisse, specialmente nel periodo precedente la conversione. Molte furono le amicizie di Rebora e molte devono essere state le lettere da lui ricevute; ma ben poche ne sono rimaste. Fra il «gran bel stracciare» la sera del totale distacco, così vividamente descritta nel *Curriculum vitae*, ci dovettero essere quasi tutte le lettere che gli avevano mandato gli amici, dall'inizio degli studi universitari (1903) all'autunno del 1930. E fra queste le lettere di Prezzolini.

L'inizio della corrispondenza di Rebora con Prezzolini risale al

principio del 1909. «La Voce» era stata fondata da poco (1908) e Rebora, insieme ad alcuni amici, si era affrettato ad esprimere al fondatore e direttore della rivista la sua cordiale adesione.

Prezzolini gli pubblicò la sua prima raccolta di liriche, i *Frammenti lirici*, «con scarso consenso di amici» (dirà più tardi sul «Borghese» del 28 febbraio 1960) «ai quali la rudezza e quasi prosaicità di quei versi non suscitava simpatia».

Le lettere a Prezzolini rivelano un'amicizia sincera e ne scaturisce un profilo simpatico del Rebora di questo periodo – sempre tormentato, affabile, amichevole.

Fu dal principio del 1913 che Rebora e Prezzolini cominciarono a darsi del «tu». In una lettera dell'8 febbraio Rebora gli scrisse: «Tu in ogni modo non togliermi l'amicizia: odiami pure come facitore di versi, ma non come Clemente Rebora: il quale ti saluta con vivissimo affetto».

In un breve saggio non è possibile spiegare la profondità dell'amicizia tra Rebora e Prezzolini in questo periodo. Nelle lettere si vede che tutti e due avevano in comune tante virtù umane e spirituali: interesse nella cultura, amore della verità, della libertà, della poesia; sentimenti di onestà, umiltà, sincerità; rispetto per la Fede.

Rebora confida (il 14 febbraio 1913) che i suoi versi furono salvati dal consiglio affettuoso di Monteverdi e che gli sono cari perché in essi è tutta la sofferenza e la gioia della sua vita interiore: «l'unica vita – per virtù o per viltà – che ho fatto finora... io ho un'ignoranza colpevole che mi si accentua più e più... purtroppo ho poca vanità di letterato». Poi (7 marzo 1913) ringrazia Prezzolini «per il laconico e personalmente sincero tuo giudizio sui miei versi; ma attendevo – come pareva promettesti – lo *specchietto* di una possibile edizione...». Rebora confessa che aveva iniziato pratiche con altri editori e lo ringrazia (14 maggio 1913) per l'articolo pubblicato ma «non per gli svarioni» chiedendogli di restituire il Romagnosi «che non ti va, se non ti è grave noia; ma forse l'avrai già cestinato». Intanto suggerisce altri studi per «La Voce»: vorrebbe fare uno «studietto» sul *Bertacchi* del Perini, oppure una recensione su *Lodovico il Moro* del Malaguzzi (1 giugno 1913).

Il 15 gennaio 1914 Rebora delinea i propri sentimenti sulla «Voce» nuova, sul proprio stato d'animo, sulla salute di Prezzolini, sull'amicizia: «Anche l'amicizia si regge oggi, tra noi, sopra una lama di

rasoio: bisogna ferirla – o equilibrarla – attimo per attimo... io mi trovai sempre al di qua, in mezzo, al di là d'ogni *futurismo*, d'ogni milizia ideale o non; e m'attuai come dovevo, arido nell'abbondanza, e senza riposo nella mia torre ugolinea, ch'era insieme la piazza di tutti e di nessuno...».

Rebora desiderava tanto visitare Prezzerolini a Firenze. Nel frattempo gli scrive da Novara un frammento «forse incomprensibile nella sua riposta *anarchicità*» (si tratta della poesia *Clemente, non fare così!* che Rebora voleva pubblicare per accontentare la sua mamma!). Nella stessa lettera si lamenta «del tempo senza un saluto!...ricordami con simpatia a tua moglie, e un bacio al piccino da parte dello "zio Rebora"» (9 luglio 1914).

Forse l'ultimo incontro di Rebora con Prezzerolini in questo periodo fu a Milano in casa Colombo verso la fine del gennaio 1923. Sappiamo questo fatto da una lettera in cui Rebora si lamenta che non poteva salutarlo come sentiva e che era frastornato da una giornata faticosa. Dice Rebora: «Da tanto tempo non ci si vedeva – che il sentimento non poteva infilare subito la cruna dell'amicizia. La infilo ora, con gratitudine».

Poi ciascuno andò per la propria strada. Rebora, fattosi rosminiano, approdò a Stresa in quella casa religiosa che guarda il Lago Maggiore – il Collegio Rosmini. Prezzerolini passò l'Atlantico e arrivò a New York per recarsi ad abitare in quella cella d'eremita moderno, sul tetto d'un grattacielo.

Il poeta credente e il moralista incredulo non si rividero più per circa trentacinque anni. Sembrava che si fossero perduti di vista, che si fossero dimenticati l'uno dell'altro.

Ma anche da lontano Prezzerolini non dimenticava l'amico di giovinezza. Nel 1956, avendogli chiesto consiglio sul tema da scegliere per la mia tesi di laurea alla Columbia University di New York, egli senza esitare mi suggerì di studiare la poesia di Clemente Rebora. Accettai il suggerimento e, nel corso delle mie ricerche, Prezzerolini mi fu sempre largo d'aiuto e d'incoraggiamento.

Nell'estate del 1957 mi recai a Stresa e visitai il poeta ammalato. Rimasi a Stresa per più di due mesi e gli facevo quasi ogni giorno lunghe visite. Regolarmente gli davo relazione dei miei viaggi in Italia, delle interviste avute, delle lettere scritte e di quelle ricevute – in-

somma, di quanto riguardava le indagini e le inchieste che stavo allora facendo sulla sua vita e la sua opera. Era contento quando gli parlavo dei suoi amici: Angelo Monteverdi dell'Università di Roma, Antonio Banfi, il senatore comunista, il pittore Michele Cascella di Portofino, lo storico d'Italia Gioacchino Volpe di Roma, il poeta Cesare Angelini di Pavia, lo studioso-diplomatico Tommaso Gallarati Scotti di Milano. Rebora mi ascoltava quasi rapito quando gli raccontavo della mia visita in Vaticano e della mia richiesta al Santo Padre d'una benedizione speciale per il buon esito del mio lavoro su di lui.

Gli parlavo spesso di Prezzolini – e m'accorgevo della sua commozione quando gli nominavo il suo primo editore. Un giorno che gli accennai alla possibilità d'un viaggio di Prezzolini in Italia, mi pregò di scrivergli per fargli sapere che lo aspettava a Stresa.

Nei carteggi di Prezzolini figurano molti grandi personaggi, tra i quali Rebora, Boine, Croce, Papini, Palazzeschi, Casati, Gallarati Scotti, Giuseppe De Luca e Cesare Angelini. Sono confessioni, polemiche e giudizi – tutta una documentazione del rapporto con i più grandi uomini della cultura italiana ed europea. Ma le lettere a me sono diverse.

Cito da una parte della lettera del 7 luglio 1957:

Eccola in Italia, il suo sogno s'è avverato, Dio l'ha aiutata...vedo dalla cartolina che lei è in piena «efficiency» americana. Ha già fatto visita a Milano, e si è già impossessata del soggetto principale, Clemente Rebora – che io rivedo ancora come un bellissimo e carissimo giovane, occhi vellutati, espressione aperta, parola fatata; mi pareva, con la sua famiglia, uno dei migliori prodotti del paese che allora era il mio.

Ha fatto certamente male a dir a tanti che verrò in Italia nel luglio – prima di tutto, perché nulla è sicuro – secondo, perché ai miei non lo dissi per evitar fastidi a me e preoccupazioni a loro; e verranno a saperlo, perché il mondo è piccolo. Ma non è un male grave! Non si preoccupi.

Le sue lettere sono carissime – ma troppo brevi. Non mi dice nulla dell'impressione che le ha fatto l'Italia: diamine! Come si trova nel convento? È una gabbia, o un giardino zoologico moderno? Ha visto a Milano la chiesa più bella del mondo, per me, cioè Sant'Ambrogio. Ci vada: ecco lo spirito classico vero, italiano, naturale alle sue origini, semplice, armonico, misurato, razionale.

Mi racconti della sua vita costì. Ma faccia presto. Probabilmente il 18 parto per il Canada. Poi, forse, per l'Italia. Se verrò costì, sarà circa la metà di luglio, non prima. Non so se vedrò Rebora. Ho paura troppo di fargli dispiacere, son così lontano da lui, da voi tutti, come uno straniero, e la compassione non mi piace, né per me, né verso gli altri. Cose terribili da dire, ma mi sento più amico da lontano che da vicino¹.

Risposi subito. Insistetti che una sua visita avrebbe fatto piacere a Clemente Rebora. Insomma, Prezzolini venne a Stresa e facemmo la salita al Collegio Rosmini insieme. Fui presente all'ultimo incontro tra Rebora e Prezzolini. Ed ecco come la visita fu descritta dallo stesso Prezzolini:

Quando mi recai con Suor Margherita, nell'estate del 1957, a salutare l'amico poeta...gli spiegai che ero venuto per dirgli che, se probabilmente alcune delle mie parole potevan averlo ferito nella sua fede, tuttavia qualche cosa di gentile avevo fatto mandandogli dall'America quel messaggero d'amore e di pazienza ch'era in quel momento al suo capezzale. Spero che abbia capito, ma non poté pronunziare parola. Mi dissero che sentiva bene, ma che difficilmente poteva rispondere, proprio come accadeva a Papini. Il suo volto mi parve illuminato da una contentezza, che si fece gioia quando Suor Margherita gli prestò aiuto per sollevargli il braccio in atto di benedire l'incredulo amico².

Questo incontro ebbe luogo il 20 luglio 1957. Rebora, attentissimo, per tutto il tempo non pronunciò parola. Ma lo guardava fisso, dentro. Sembrava, con quei suoi occhi vertiginosamente luminosi e profondi, che volesse bergli l'anima o, forse, riscaldargliela un po' con la trasfusione della sua. Quando Prezzolini se ne fu andato, chiesi a Rebora: «Ma Lei, Padre, tutti questi anni ha sempre ricordato Prezzolini?». Mi rispose con fatica: «Eh sí, cara, siamo stati intimamente legati. Voglio bene a Prezzolini».

Nel 1958 Prezzolini, che allora viveva a New York, consegnò il primo capitolo della mia tesi di laurea su Clemente Rebora a De Luca, con preghiera di leggerlo ed eventualmente di prendere il mio studio in considerazione per la stampa presso le Edizioni di Storia e Letteratura, da lui fondate e dirette.

Poco dopo De Luca si dichiarò soddisfatto di quanto aveva letto ed accettò di pubblicare a scatola chiusa il manoscritto ancora in preparazione. Non so se in seguito egli si sia pentito del suo gesto tanto affrettato quanto generoso, perché di fastidi gliene ho dati tanti. In una lettera a Prezzolini scrisse: «Caro Prezzolini, la Suora ieri mi ha scritto che rivuole indietro tutte le bozze, e gliele rispedisco. Dille tu, se la vedi, *che non posso stampare il libro ogni quindici giorni, a ogni suo pentimento*: che occorre il visto ecclesiastico, cosa non priva di fastidi qui a Roma, quando il libro è su un prete, il prete è un poeta, autrice poi è una suora...»³.

E fu Prezzolini a prepararmi a sopportare i dissapori di una polemichetta ne «La Fiera Letteraria» a cui diede appiglio la mia mono-

grafia quando il 28 dicembre 1960 mi scriveva: «Ho saputo da Miss Savini che il volume sta per arrivare. Come sono contento! Questo figlio delle nostre cure sta dunque per venire al mondo. Chi sa che cosa gli serba la cattiveria degli uomini, particolarmente dei letterati! Ma spero che saprà sopportare tutte le avversità e che si porterà con onore: è la cosa più importante della vita, per chi non ha la grazia di Dio, che è più importante dell'onore. Quante cose mi verrebbero da dire su questo soggetto»⁴. E non mancò di intervenire in mia difesa con vari articoli.

Per Prezzerolini la ricerca di Dio aveva sempre sollecitato interesse intellettuale e spirituale. Spesso diceva che il cattolicesimo era il simbolo di una speranza per l'umanità; e quando Paolo VI lo nominò, il 21 agosto 1974, non esitò a dire: «Se Dio vorrà, mi convertirò anche io come Papini».

Da giovani, Reborà e Prezzerolini ebbero la stessa fondamentale inquietudine, la stessa perenne scontentezza. Poi, tutti e due furono sotto le armi durante la prima guerra mondiale. Avevano interessi comuni. Per esempio sappiamo, dalle testimonianze dei loro allievi, che come insegnanti furono tutti e due sempre disponibili. Approfittarono della loro semplicità e generosità; della loro capacità di sintesi; del loro esprimersi con straordinaria chiarezza.

Sia Reborà che Prezzerolini hanno sempre cercato una fede. Reborà ebbe il dono della fede cattolica e si fece rosminiano. Prezzerolini quando aveva cent'anni cercava ancora questo dono.

La prima domanda che mi faceva Prezzerolini quando arrivavo in Italia era sempre: «Ha visto il Santo Padre?». Spesso andavo in Piazza San Pietro per la benedizione del Papa prima della visita perché volevo assicurarlo che, sí, l'avevo visto.

Nell'estate del 1966, pochi mesi dopo che Prezzerolini era stato ricevuto da Paolo VI, io mi presentai dal Santo Padre per un'udienza privata. Gli portai i saluti di Prezzerolini che in quei giorni avevo visto a Vietri sul Mare. Appena dissi il nome di Prezzerolini, il Santo Padre sgranò gli occhi, esclamando: «Giuseppe Prezzerolini?» «Sì, Santità» dissi, «son stata sua ospite a Vietri. Prezzerolini è stato mio professore alla Columbia University!». Con uno sguardo birichino commentò: «Allora, gli insegni a pregare». Replicai: «Ma, Santità, se non è riuscita Lei, cosa vuole che faccia io?». Sorpreso lui, ma più sorpresa io d'aver parlato così, e tutti e due facemmo una bella risa-

ta; e con gli occhi brillanti e pieni di affetto, disse: «Eh sí, Prezzolini è una cara persona; preghiamo per lui».

Giovanni Boine, amico intimo sia di Rebora che di Prezzolini, in una lettera del 10 aprile 1914 ad Alessandro Casati descrive Rebora come un «simpatico giovane...pieno di vita e di sentimento». La lettera finisce con queste parole: «Gli "azionisti" del mondo son di due tipi: o son come Prezzolini ed hanno parocchi, o son come Rebora e di occhi ne vorrebbero centomila. Paiono avversari ma si danno la mano. Tuo Boine»⁵.

Concludo con il ricordo di Cesare Angelini in una lettera a me del 1° novembre 1957: «Il nostro Rebora, il "suo poeta", è morto stamattina... penso che Don Clemente tra i suoi ultimi pensieri e ultime visioni di questa vita terrena che stava per lasciare, abbia avuto quella di una cara Suorina che era venuta dall'America per occuparsi di lui, per raccogliere quanto i migliori italiani pensavano di lui, e celebrarne la memoria. Il merito è anche del nostro carissimo Prezzolini, che come lo ha valorizzato al suo apparire, così lo ha assistito nel suo scomparire, incaricando Lei a parlarne. Un'opera di poesia e insieme di pietà che s'intrecciano nelle vie misteriose dello spirito e si trasformano in un bene per chi le ha promosse, e compiute».

Rebora e Prezzolini – due uomini tanto diversi: e pure amici e pur tutti e due così dignitosi e netti e cortesi. L'uno, il mio poeta. L'altro, il mio maestro.

Note

- ¹ G. Prezzolini, *Lettere a Suor Margherita*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1992, pp. 10-11.
- ² *L'italiano inutile*, Vallecchi, Firenze, 1964, p. 370.
- ³ Don G. De Luca-G. Prezzolini, *Carteggio: 1925-62*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1975, p. 270.
- ⁴ *Lettere a Suor Margherita*, cit., p. 76.
- ⁵ Cfr. G. Boine, *Carteggio*, III. *Giovanni Boine-Amici del «Rinascimento»*, (1905-1917), 2 voll., a cura di M. Marchione e S. E. Scalia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1977, II, p. 829.

Silvio Ramat

La poesia di Rebora
nel giudizio dei suoi primi lettori

Dei *Frammenti lirici* (d'ora in avanti: *FL*) registra l'esistenza, pur senza nominarli come titolo, Renato Serra (*Le lettere*, sezione III, *Versi*), ravvisando qualità ritmiche in Rebora: «come una martellatura potente», ma «sopra una materia pigra; perché tutto il resto, lingua immagini sensi, ricade nella solita banalità lambiccata e informe dell'uso»¹. Pungolato dall'urgenza di consegnare il lavoro (che, redatto nel 1913, verrà pubblicato l'anno di poi a Roma dall'editore Bontempelli), Serra forse non ha avuto agio di approfondire la lettura di *FL*; ma non presta molta attenzione nemmeno a Saba, che il suo panorama colloca accanto a Rebora, sebbene *Coi miei occhi* sia apparso nel 1912: «neanche lui [Saba] è uscito dalla poesia generica»². Vero è che di altri, ad esempio di Cardarelli, Serra non riporta più del nome (in un inciso sui «vari liricisti: Cardarelli e simili»)³, corritività che contrasta colle tante pagine riservate invece a poeti del calibro non solo di Palazzeschi, Gozzano, Moretti ma anche di Ada Negri e Massimo Bontempelli (anteriore a *Il purosangue*).

Questa segnalazione del *ritmo* è tuttavia da raccogliere (benché si tratti di un ritmo che suonerà poi sgradito a Dino Campana, quando a proposito di una lirica ospitata su «La Riviera Ligure» scherzerà in una lettera a Cecchi: «la musica dei tromboni di Rebora. Ma chi è?»⁴), rappresentando l'aurorale riconoscimento d'un valore che spicca prioritario su ogni altro del libro. Un valore di pertinenza del «significante» e che accompagna *FL* in direzione del proprio «significato», così gremito di materia morale, di contenuti molteplici.

Sono aspetti formali su cui il protorecensore (e protocensore) di *FL*, Emilio Cecchi, non accentra davvero il suo interesse: donde nel suo pezzo («La Tribuna», 13 novembre 1913) la vistosa assenza di precisi riferimenti ai testi. Per contro vedremo (su «La Voce» del 13 aprile 1914) un secondo recensore, Angelo Monteverdi, insistere sugli argomenti della tecnica reboriana e rivendicarne la funzionalità, ben altro che esornativa (si consideri che siamo tuttora nel pieno dell'«età crociana» della nostra cultura).

Non che Cecchi disconosca le qualità del *faber* in *FL*. Ma le sue note a riguardo non vanno al di là di un cenno sulle «verbali risorse coloristiche», avvicinate per somiglianza (ed è una somiglianza che, per Cecchi, non comporta deprezzamento) a doti riscontrate «in parecchi giovani scrittori nostrani» (l'elenco annovera Saba, Linati, Soffici, Slataper e Palazzeschi) accomunati da «un impressionismo grazioso e un po' uniforme».

Nella sostanza, quella di Cecchi è una stroncatura. Lo è per via di un preconceito-guida, che per la verità ci sembra appartenere non a Rebora ma al suo già insigne critico. E trascuriamo l'ipotesi che siano esigenze di spazio o più maliziose antipatie a far sì che, sotto la bonaria (ma forse redazionale) rubrica «Esercizi ed aspirazioni», di séguito a Rebora venga recensito un altro giovane poeta, Giuseppe Mulas, il quale non ha, secondo Cecchi, l'«oggettivismo rozzo e accecante» della sullodata cinquina e mira semmai a un «compromesso più decorativo»...

Il preconceito della posizione di Cecchi consiste nell'identificare l'autore di *FL* come un rigido, per quanto passionale, adepto dell'idealismo. Senonché, a suffragio della suggestiva opinione, il recensore altro non cita (e indirettamente, con un'abborracciata parafrasi) che il frammento VIII, dove il testo reciterebbe: «L'idea s'annida agli svolti / e, sbottando, paura mi fa». Ciò che compete all'idealismo reboriano è presente anche a Giovanni Boine, il quale però (n. 36 della rassegna «Plausi e botte», su «La Riviera Ligure», settembre 1914) blocca a tempo ogni sua riserva mentale, ogni tentazione di «dispetto caricaturistico», preferendo accompagnare con un partecipe, emozionato «commento» l'uomo che in *FL* «si dibatte» sul serio, in un «tormentarsi tragico» (sicché rimane in ombra l'avviso iniziale dei rischi della «meccanicità ripetuta di un catechismo idealistico, per necessità o per disperazione accettato» da Rebora).

Si delinea pertanto una figura contraddittoria, bipolare: vi sareb-

be un Rebora «escluso dalla realtà poetica» (Cecchi) per il fatto di tenersi «sempre sospeso a una funicella dialettica» – un «fiacco poeta idealista» ancorato a «combinazioni fisse» della vita ecc. ecc. – e un altro Rebora, che parla a nome di un'intera generazione (Monteverdi) distinguendo la propria voce dalla fastidiosa «loquace esilità» che «ci offende a certe ore» e suscita «una disperata sazietà della poesia». Monteverdi avverte il divario, addirittura «una inimicizia muta», fra l'anima dei nuovi e quella dei «grandi poeti del passato». La lirica di Rebora può sanare, per grazia di profondità, una simile frattura.

È sintomatico che la dedica di *FL*, «Ai primi dieci anni del secolo ventesimo», la citino tanto Cecchi che Monteverdi e Boine (Boine sarà invece l'unico dei tre a menzionare anche l'epigrafe leonardesca, che nell'ordine del libro precede la dedica: «Li uomini batteranno chi fia causa di lor vita – batteranno il grano»). Ma di volta in volta varia il peso attribuito alla dedica. Se ne sbriga subito in avvio Cecchi, pur traendone un sostegno alla tesi della nervatura sistematico-filosofica: per lui i *FL* sono sorretti da «emozioni connesse alla recente coltura idealistica italiana», ma «assumere la filosofia quale principio generatore di entusiasmo poetico» è pericoloso e dilettesco, per quanto possa ispirare simpatia nei lettori.

Monteverdi calcola come un intervallo già cospicuo la distanza fra i «dieci anni» dedicatarî e l'oggi (ossia il 1913 o 1914). Il libro reboriano, «di noi che crescemmo in quel decennio ridice con sincero accento i palpiti, le ansie, le tristezze, le speranze. Quest'era, è la nostra sostanza: così vedevamo il mondo, così comprendevamo la vita. Coloro che crescono ora, chi sa?; forse vedono, comprendono, sentono diversamente. E diranno, se saranno degni, un giorno, la loro parola. Ora parliamo noi: ora uno parla per noi.

«Ci siamo affacciati alla vita con una innata volontà di fede: abbiamo cercato dappertutto, con ansia infaticabile, qualcosa a cui credere, per cui vivere, per cui morire anche. E il deserto ci era davanti. E nessuno rispondeva alle nostre grida. Che fare, o ignoto dio, che fare?...».

Quanto a Boine, l'uso ch'egli fa della dedica è il piú originale e articolato: non se ne rammenta che cominciando il sesto capoverso del «plauso» (la cui partenza, come nei casi migliori, obbedisce a impulsi divagatorî: «Quando in queste sere afose, improvvisa balena all'orizzonte, zitta e lontana la nuvolaglia...»: pressappoco la «nuvolaglia» di *FL* III e LXIII), però coglie a dovere il paradossale esito della

relazione fra la «tragedia» dei «dieci anni» in questione e l'«osanna» che il poeta le «canta all'incontro». Dinanzi a tale tragedia, lodarla è comportarsi «come la vittima sacrificata che lecca le mani al sacrificatore». E ancora: «Quasi ogni verso qui è non sai se l'elegia o il peana della vita breve e dolorosa d'ogni giorno, la quale ti lascia in cuore lo sconforto e l'amaro ma è pregna dell'infinito, ma di cui il pensiero ti assicura che è il ritmo stesso dell'universo, ma in cui nella rinunzia del singolo, del gramo atto trovi l'esaltazione della divina pienezza».

Di un «idealismo» reboriano manca nel pezzo di Monteverdi il minimo avviso; ma anche Boine, si è detto, evita di calcar la mano. Invece è probabile che in Cecchi agisca qui un'energica polemica antivociana: come a dire, in questa fase, antiidealistica, se dell'«idealismo militante», con Prezzolini, la rivista si preparava a diventare l'«organo». Da ciò, per esempio, la frattura senza mezzi termini fra Boine e Prezzolini. Ma si vedano i veloci scambi d'opinione su Rebora nel carteggio Boine-Cecchi. Avendogli Boine segnalato Rebora come «simpaticissimo», a frequentarlo di persona, e quindi come autore, in *FL*, di «ricerche grafiche» e altresì di «cose bellissime», Cecchi consente: «lo credo che ha qualità; nonostante, nella "Voce" lo cantino ora troppo»⁵ (e allude senza dubbio alla recensione di Monteverdi, uscita pochi giorni prima della lettera in questione).

Boine è rapito dalle contraddizioni, dai *contrast*i, in *FL*, non da un loro eventuale dialettizzarsi. Lui stesso ne desume alcuni moduli stilistici nel «plauso»: il «sapiente non sapere», la «incoscienza cintata di coscienza»... L'elogio che Boine, lungo il medesimo anno 1914, tributa a Rebora, a Campana, a Sbarbaro testimonia a sufficienza del suo acume, capace di tradursi immediatamente in cifra stilistica inconfondibile. Sul piano della GRANDEZZA (poiché il «plauso» si conclude così: «per parecchia di codesta poesia [...] mi vien voglia di segnar commosso qui la parola GRANDE»⁶), né Sbarbaro né Campana sono celebrati quanto lo è Rebora. Con un'enfasi di avverbi, epiteti e sostantivi, dal «vigorosamente antico» alla «leoninità della mossa», dal «virilmente e complessamente italiano» al «ciclopicamente» e alla «iridata incandescenza nuova». Non meno rilevante suona il ricorso a una tradizione «pietosa» autoctona, per *FL*: Dante, Michelangelo, Campanella, Bruno (e in parentesi Leopardi), lista predilet-

ta, se ci si aggiunga Jacopone, anche dal Papini di quegli anni; compagine, a suo modo, «espressionistica».

Antecedenti letterari, Cecchi non ne suggerisce; e il richiamo a Mallarmé (di cui diremo) vale come riferimento a carico, predispone un rimprovero per non avere i *FL* varcato l'ambito dell'immediatezza sensuale. Cecchi cerca un Rebora «eretico» dell'Idea – e non lo trova. Nemmeno Monteverdi però (se si eccettua un rinvio generico a Leopardi: generico e «generazionale» d'altronde: quelle «orme leopardiane» ch'è facile rinvenire nelle scritture e «nel pensiero» dei coetanei di Rebora e di Monteverdi sono indizio di un «ritorno» che ha «ragioni vive e fatali») evoca *tradizioni* effettive. Si limita, e l'abbiamo visto, a separare *FL* dalla frettolosa pletora della poesia coeva: uno scarto che riesce chiaro perfino al severissimo Cecchi, quantunque il preliminare credito di serietà non garantisca né qualifichi di per sé il valore dei risultati sulla pagina.

Il maggior pregio della recensione di Monteverdi è nei sondaggi relativi al lessico e al ritmo di *FL*. Da condividere anche la scala differenziata delle «riuscite», fra il poeta che nel 1937 avrebbe sollecitato Contini a una caratterizzazione in chiave «espressionistica» e «lombarda»⁷, e il Rebora che si distende per schemi più compostamente convenzionali. Al «progresso metrico», annota Monteverdi, «s'accompagna il progresso stilistico: segni esteriori d'una più grande maturazione poetica».

Coincide ancora il *nostro* Rebora coll'immagine che ne dettero, complessivamente, i primissimi recensori? Riconfermata la debolezza del discorso di Cecchi, per colpa dei mancati supporti testuali, degli altri due tanto benevoli, Monteverdi e Boine, si constaterà come siano entrambi colpiti dal frammento L (*Quassù fra proni tetti*), scritto alla vigilia d'una reimmersione nella bassura urbana. E ancora si constata come ambedue i lettori citino dal frammento XLII (*Voce, il ruscello delle tue campane*), dal XVII (*Da tutto l'orizzonte*), dal XXVIII (per il glorificante «Salve, o ver di tutti i giorni!»). Non ottengono invece uguale privilegio il reiterato asserto *Scienza vince natura* (XXXIV, XXXV), né l'altro, «nelle faccende è l'idea» (esplicitario del frammento II), che pur potevano servire a rimuovere il chiodo cecchiano d'una poesia talmente imbevuta *a priori* di idealismo da restarne anchilosata nella disposizione, nella visione e nell'esecuzione.

E nemmeno sembra che coinvolgano Monteverdi e Boine altri luoghi dell'opera che invece toccano e coinvolgono intensamente noi oggi. Penso alle apostrofi-allocuzioni alla poesia, particolarmente alla «poesia di sterco e di fiori» in uno dei frammenti più alti, il XLIX. Parimenti, non conseguono l'onore della menzione né la lode degli alberi-poeti (LXIII) né l'orrore della «corpulenza» della «carne floscia sul cuore lordato» (LXVII). Tacciono, sia Monteverdi che Boine, dell'autoritratto in cui Rebora strumentalmente si fraziona (XXVII: «È di me parte un uomo da lavoro, / [...] / è di me parte l'uom che pavoneggia /...») con l'epilogo che fissa quest'«uomo», «paurosamente solo» contro l'odiata «usura del tempo». Un'usura peraltro non sfuggita alla percezione di Monteverdi, né a quella di Boine, il quale debitamente rimarca «ciò che» in *FL* «il brutto travaglio» quotidiano «uccide, sacrifica».

Più strano è che almeno uno dei due lettori benigni (Monteverdi, il quale si comporta quasi da co-autore di *FL* giacché quel libro parla a nome di tutta una generazione), non faccia leva, nel proprio scritto, su di un motivo essenziale, quel *consentire* che Rebora sullo scorcio finale (LXXII; «e consentire ti giovi») invoca dal suo lettore: dal lettore di un'opera che ha fatto «chicco» – cioè nutrimento – «dell'immenso», in un gioco metaforico remoto da qualsiasi idealismo canonico. Così – per seguitare in questa spigolatura delle citazioni assenti – ci saremmo aspettati o da Monteverdi o da Boine un appello al frammento LVI, al sapore sacrificale, anche qui più cristiano che idealistico, della clausola «Così m'è grato confortare altrui / mentre rotolo dentro». Nessuno allora fa il nome di Mazzini, presenza virtuosa nella cultura familiare del poeta – il che non doveva essere ignoto a Monteverdi, né a Banfi, alla Malaguzzi, alla Mazzucchetti, quasi mezzo secolo avanti la biografia della Marchione⁸.

Però, quando si decide a tematizzare, Monteverdi sceglie di proposito e a proposito la *città*. «Personaggio capitale del libro», essa è «la grande città lombarda», «la città infaticabile», che «Dalle vive memorie, o amici, risorge, tra il pingue piano, in fragor grande». Un mito vissuto – anche nella scrittura di Boine, com'è noto; quanto a Cecchi, purtroppo, dove la sua recensione chiama in causa il precedente dell'«ecclesiastico» mallarméano «nel bosco primaverile», destinato a rotolarsi nella materia per il «diavolo» che «s'approfitta di un attimo di assenza, di stasi» (e ne rimane vittima, ecco l'analogia, chi come Rebora si basi sopra una «affermazione etica troppo

assicurata»), non si avvale come sarebbe ovvio della citazione del frammento XXXVI (*Nell'avvampato sfasciume*). Quel frammento inquadra difatti l'avventura della città nell'afosa pigrizia meridiana, zona di conquista del «dèmone bigio», finché, a caro prezzo – immolando il proprio «nume» –, l'io del testo non lo fuga (ma certo un tal riferimento sconveniva, una volta di piú, al presupposto ideologico del recensore).

«Un poeta deve errare», dice benissimo Cecchi. E gli sembra che in *FL* non vi sia «errore». Proprio l'opposto di quel che pare a Boine, al quale càpita dunque di polemizzare (implicitamente ma non tanto) con Cecchi, pigliandosela con chi su un poeta formula pronostici «apri-chiudi avvenire»⁹. Intanto Monteverdi, per stornare da *FL* le accuse di durezza-oscurità, s'appoggia all'insospettabile *auctoritas* dall'epigramma alfieriano *Mi trovan duro?*.

Ad avvalorare l'opinione che Rebora sviluppa sempre dalla *rap-presentazione* l'*interpretazione*, Monteverdi cita la clausola decisiva del frammento XIV: «Un'immortale bellezza / uscirà dalla nostra rovina» (amputandola del sovrastante «Un'eletta dottrina»). Questo passaggio all'interpretazione aiuta il poeta a scrivere di sé il meno possibile. D'altro canto, anche per Boine la «chiave» (ovvero il «grimaldello»: il massimo che un critico possa fornire; ma già nel dire: «ho fatto il critico» echeggia l'autocondanna, se pensiamo a *Un ignoto*, al quale per *FL* il «plauso» boiniano rimanda) potrebbe ricavarsi da situazioni affini o eguali a quelle di cui si serve il generoso spoglio di Monteverdi.

Entro certi limiti, o in primaria istanza, all'«uomo» Rebora mira no sia Cecchi che gli altri due recensori. Cecchi, per sorprenderlo in flagrante, guastato da un vizio d'origine – e fa questo con sottigliezza benché su fondamenti non dimostrati. Monteverdi, come si è osservato ripetutamente, per elevare il poeta a voce d'una generazione e dunque per riconoscersi lui stesso nella pronuncia di *FL*, nell'attitudine speculativa e nella passione etica di cui il libro ridonda. Boine, infine, per tener fede a quanto ha già dichiarato in piú d'una circostanza sulle ridotte prerogative della professione critica (in *Un ignoto*, 1912, la critica è giudicata ammissibile e tollerabile solamente «per le opere d'arte fallite, gobbe, anemiche», nei confronti delle quali essa si prodiga come «una specie di infermiera, di cerottiera»)¹⁰. Ciò che conta è invece, saltando le mediazioni erudite, il congiungimento, la saldatura, spirito con spirito, fra lettore e opera, o meglio

fra lettore e autore. Ed è quanto accade a Boine di fronte a *FL*: «Dico che ad es. nessuna analisi od estetica o psicologica mi spiegherà la lirica violenza di solleone, la rabbiosa ebbrezza, questo tripudio estivo vasto e mostruoso...» (sta per dare la parola a un frammento, il citato XVII – *Da tutto l'orizzonte* –, che piace anche a Monteverdi e che magari solletica un po' meno la nostra sensibilità di fine secolo, refrattaria a tanto gonfiore).

Forse non è sbagliato quel che osservò Montale sul «misticismo» che c'impedirebbe di collocare *FL* e il loro poeta lungo una *linea* – insomma di storicizzarlo agevolmente. Di fatto, gl'inquadramenti-preambolo in Monteverdi e in Boine sono altra cosa da un solido orientamento sulla ipotetica tradizione di «appartenenza». Un orientamento che invece non manca nella recensione di Cecchi, dove però funziona come incolmabile *handicap*.

Il Rebora del giovane Contini, così trasgressivo (nonostante le radici illuministiche) sul piano della lingua, del ritmo, del lessico? Il Rebora di Betocchi, che (sempre nel 1937) ne gratificherà la poesia per «aver cercato e trovato» – «nella volontà ordinatrice e intelligente» – «la forza di rivelarsi, senza scalpore, più forte e degna d'avvenire della fiorita decadenza dei principi del secolo»?¹¹ Questo e quel Rebora ci valgono entrambi, io direi, a superare certe partizioni d'uso, i blocchi scolastici delle *corone* (dopo Carducci Pascoli D'Annunzio, ecco Saba Ungaretti Montale – e *rien ne va plus*, o quasi, a disdoro della fluida complessità e degl'intrecci mutevoli della poesia che si rinnova!).

Si noti che né Monteverdi né Boine portano in campo nessun altro contemporaneo di Rebora, mentre scrivono di *FL* (diverso, si capisce, per obblighi di registrazione a tappeto, è il caso di Serra ne *Le lettere*). La stabilità/continuità di Rebora è una cattiva opzione, a parere di Cecchi; al contrario, tanto Boine che Monteverdi puntano sull'instabilità e sul discontinuo di *FL*: strategia necessitata, se Rebora intendeva serbarsi fedele a se stesso, ai contrasti-conflitti dei quali il libro offre la rappresentazione e l'interpretazione.

Dovessimo anche noi, lettori postumi, esprimere una preferenza, sarebbe proprio per le instabilità e per gli eccessi di *FL*. Opera non finita di potare, malgrado il confessato *labor limae* cui ha dovuto sottoporsi; libro offerto così, al *consenso* dei suoi lettori, come una rigogliosa profluvie di argomentazioni slanci patemi, attraverso i

quali, intorno al 1910, verosimilmente «mostrò ciò che potea la lingua nostra».

Note

- ¹ Le lettere sono adesso in R. Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, a c. di Mario Isnenghi, Einaudi, Torino, 1974. Il cenno su Rebora vi si legge a p. 420.
- ² Le lettere, in *op. cit.*, p. 420.
- ³ Le lettere, in *op. cit.*, p. 421.
- ⁴ Cfr. Dino Campana, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, a c. di Gabriel Cacho Millet, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1978, p. 52. La lirica reboriana in causa è *Prima*; non si tratta più dunque di *FL* (del resto la lettera a Cecchi reca la data del 31 luglio 1916) ma di uno dei componimenti che sarebbero stati poi catalogati come *Poesie sparse*.
- ⁵ Cfr. Giovanni Boine, *Carteggio*, II (Giovanni Boine-Emilio Cecchi, 1911-1917), a cura di M. Marchione e S. E. Scalia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1972, pp. 95-97.
- ⁶ Si veda già questo preannuncio in una lettera ad Alessandro Casati, del 23 aprile 1914: «Rebora mi ha mandato i suoi *frammenti* che non conoscevo ancora. Complicazioni, vecchie sfiate di confusimi impoetici accanto a frasi che ti vien voglia di gridar *grandissime*» (cfr. G. Boine, *Carteggio*, III [Giovanni Boine-Amici del «Rinnovamento»], tomo II 1911-1917), a cura di M. Marchione e S. E. Scalia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1977, p. 835. Sull'«incarico» che «da qualche tempo nella *Riviera ligure*» Boine si è preso, «di scoprire uomini grandi. In un bimestre almeno tre: Rèbora, Grande (G. maiuscolo); Sbarbaro...», ironizzerà De Robertis su «Lacerba» il 21 febbraio 1915 (cfr. Giuseppe De Robertis, *Scritti vociani*, a cura di E. Falqui, Le Monnier, Firenze, 1967, p. 434).
- ⁷ Si veda ora in Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino, 1974, dove le pagine su Rebora aprono la raccolta.
- ⁸ Margherita Marchione, *L'immagine tesa. La vita e l'opera di Clemente Rebora*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1960.
- ⁹ Per questa polemica, che si concentra in due lettere, l'una a Cecchi (30 settembre 1913), l'altra a Casati (20 luglio 1914), si veda la nota 42 a p. 116, in G. Boine, *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano, 1983.
- ¹⁰ Un ignoto non figura nella summenzionata antologia garzantiana. Si può leggere invece in G. Boine, *Il peccato e le altre opere*, Guanda, Parma, 1971 (il passo citato è a p. 467).
- ¹¹ Apparso originariamente sul «Frontespizio», lo scritto dedicato a Rebora è adesso in Carlo Betocchi, *Confessioni minori*, a cura di S. Albisani, Sansoni, Firenze, 1985 col titolo *La poesia di Clemente Rebora*.

Appendice*

I

Di certo, Clemente Rebora, che parte sur una dedica: «ai primi dieci anni del secolo ventesimo», in un volume di *Frammenti lirici*, è stato guidato alla poesia da emozioni connesse alla recente coltura idealistica italiana. Va, nei suoi versi, decifrando e celebrando i segni dell'«Idea», nelle forme della natura e della vita umana. Far l'elogio di questa posizione spirituale e autenticarlo col raffronto di tanta viltà e scioccheria della nostra letteratura odierna, equivarrebbe ad offendere lo scrittore, usando una riprova esterna prima delle intrinseche riprove.

Cerchiamo dunque, franchi, il nostro parere modesto sul suo lavoro.

Secondo noi, la disposizione del Rebora ad assumere la filosofia quale principio generatore di entusiasmo poetico, è simpatica giovanilmente, ma anche pericolosa; in fondo dilettesca. Si tratterà d'un diletterismo più commosso di tanti altri; ma sempre diletterismo. Il dilette è uno che nutre la sua partecipazione alla vita, del compiacimento di sorprendere la vita in aspetti che rientrano, con curve precise ed eleganti, in un quadro di combinazioni fisse; sulle quali egli si è fatta, a costo di tutto il resto, una competenza speciale. Si mette nel mondo come un piccolo demiurgo, che guarda le cose trotanti intorno come i cavallini di una «roulette» piombata.

Ora, questa è condizione antitetica a quella del poeta vero. Il poeta non può appigionarsi a nessuna fede canonica, e non può astringersi a non vedere nella realtà che le conferme di una soluzione supposta. Per un poeta, cioè per un uom potenziato, tutto è in giuoco, in rischio, in pericolo sempre; dalla sua poesia dipende se tutto si salverà o no, se il miracolo della vita si rinnoverà. E il Rebora è debolmente un poeta idealista, in quanto meccanicamente sicuro del funzionamento della «Idea», e non già costretto, stupito, quasi violentato assertor dell'«Idea»; in quanto, in altre parole, l'«Idea» in lui non è mai energicamente negata, compromessa. È un fiacco poeta idealista, come son fiacchi cristiani, diletteranti del Cristo, coloro ai quali il Cristo non apparve mai un assurdo religioso, una impossibilità, che si trattava proprio di attuare, anche a costo di una di quelle eresie che sembrano brutalmente conculcar sotto l'umano ribelle, il divino.

«Agli svolti repentini della vita», dice il Rebora, «l'«Idea» m'appare e mi fa paura». Ma ad un poeta genuino, nativo, il principio, il verbo, s'addimosta come fatto; e così lo colpisce. Un poeta deve errare. Se un poeta diagnosti-

* Si riportano qui le tre recensioni nell'ordine: I. Cecchi; II. Monteverdi; III. Boine.

ca, a colpo, nel fatto, la gerarchia ideale, si trova, come poeta, nella condizione di Re Mida il quale morì di fame perché toccava oro,oro,oro; e non mai modesto pane. Lo sgomento, la paura, di cui questo poeta volesse parlarci, non sarebbero, almeno in gran parte, che amplificazioni, o ripiegamenti retorici. E il poeta che, con autentico stupore vedrà fermarsi sulla commossa superficie del mondo un'ombra colossale, e non storpiere nel verso questo sentimento, sarà quello che, soltanto dopo, fu accorto che l'ombra ignota era l'ombra divina.

Supponete Dante, tanto sicuro dell'ordine del mondo; da non avere avuto bisogno di conquistarsene l'unica prova che egli poteva accettare, la prova intrinseca della poesia. L'idea della *Divina Commedia* sarebbe rimasta esaurita nelle formule del *Credo*; quali si leggono nella «dottrina» dei fanciulli. La *Divina Commedia* non sarebbe mai stata scritta.

Insomma, fuor di paragoni, e in termini poveri, il Rèbora rimane escluso dalla realtà poetica perché è sempre sospeso a una funicella dialettica. Niente di spirituale veramente, e cioè, drammatico, in lui; al contrario di quel che potrebbe credersi, badando a' soggetti e a' motivi delle sue preoccupazioni: il destino, l'amore, il lavoro, il progresso, ecc. Egli si trova in una botte di ferro. Il rimorso della giornata non degnamente spesa, le afflizioni che son legate all'amore, le rivolte dei sensi, checché egli dica, non lo turban che poco, perché egli conosce tutti i significati, le equivalenze, le funzioni, di questi spirituali momenti del processo complessivo. E l'unico sentimento immediato, che emana dalla sua consapevolezza, è il sentimento di una vaga protezione, d'un bene idillico, riposato; nel quale, però, noi possiamo difficilmente distinguere fra ciò che veramente appartiene alla mite gioia contemplativa, e ciò che è risalente tepor sensuale.

Perché si intende che, quando la sicurezza entusiasta e passiva è tale e tanta che il poeta perde anche ogni memoria teorica de' contrasti, delle implicazioni ond'è tessuta la vita, poco gli rimane, se vuol dar segno di vita, all'infuori dell'immergersi fra gli oggetti bruti, per non coglierne relazioni superiori, tutte risolte, disfatte nell'amorfa «Idea» finale, sibbene per possederli corporalmente, nella loro realtà spicciola, impressionistica, sensuale. È lo stesso che succede nel panteismo, dove si sa che dio, il logos, è dovunque ed è tutto; ma non sapendosi come dio sia le cose, in realtà si finisce per trovarsi soltanto davanti alle cose brute, immobili, senza poter risalire e circolare da esse a dio.

Parato dunque alle spalle dalla muraglia cinese delle persuasioni ottimistiche, ma direi anche «smontato» dalla loro fissità, il Rèbora per forza, a momenti, pur senza confessare il capitombolo, deve finir per cascare, rotolarsi nella materia. Mi fa pensare al famoso «ecclesiastico» del Mallarmé, nel bosco primaverile. Il diavolo sta attento, spia, sollecita l'egoismo, facendo

vedere una specie di «sfida» in ogni affermazione etica troppo assicurata; s'appropria di un attimo di assenza, di stasi. E con tutto il suo voler creare la realtà nei significati ultimi, il Rèbora non può scegliere che fra lasciarsi tirar su dal pallone areostatico dell'idealismo a schemi, a pigliar della vita pallide vedute a volo d'uccello; e abdicare nell'*impressionismo* egoistico e meschino. I quadretti di idillio di contro alle teologie. Ma per pitturarli il Rèbora è munito di verbali risorse coloristiche che ci meravigliano appena meno, per il fatto che ne abbiamo già trovate simili, in parecchi giovani scrittori nostrani: il Saba, il Linati, il Soffici, lo Slataper, il Palazzeschi, ecc., ecc. (...)

Emilio Cecchi

II

Prende a certe ore una disperata sazieta della poesia. I grandi poeti del passato paiono, all'anima che ferve nel presente, chiusi per sempre in una inimicizia muta. I poeti del presente? Come la loro loquace esilità c'infastidisce e ci offende a certe ore! C'è chi ricanta vecchi ritornelli di così stanca eleganza che non hanno più senso. E c'è chi forza la gola a suoni strani per l'amor cerebrale d'una novissima teoria. C'è anche, veramente, chi sa estrarre dalla molteplice sinfonia del presente qualche motivo leggero di frivoltà sincera. Ma come tutto questo è lontano dall'intima nostra febbre, dall'intimo nostro tormento, dall'intimo nostro giubilo, dall'intima nostra vita! E tanto rumore vano, intorno, ci offende. Via tutti questi libri. Vogliamo essere soli.

Ma un libro ci viene oggi a ritrovare nella nostra solitudine, un libro che ritrova sino in fondo l'anima nostra nella sua paurosa solitudine. I *Frammenti lirici* di Clemente Rèbora sono dedicati «ai primi dieci anni del secolo ventesimo». Di noi che crescemmo in quel decennio ridice con sincero accento i palpiti, le ansie, le tristezze, le speranze. Quest'era, è, la nostra sostanza profonda: così vedevamo il mondo, così comprendevamo la vita. Coloro che crescono ora, chi sa?, forse vedono, comprendono, sentono diversamente. E diranno, se saranno degni, un giorno, la loro parola. Ora parliamo noi: ora uno parla per noi.

Ci siamo affacciati alla vita con una innata volontà di fede: abbiamo cercato dappertutto, con ansia infaticabile, qualcosa a cui credere, per cui vivere, per cui morire anche. E il deserto ci era davanti. E nessuno rispondeva alle nostre grida. Che fare? o ignoto dio, che fare? Siam pronti: abbiam forza, abbiam fede: che fare? Intanto, se ci volevamo, la moltitudine degli uomini, senza concedersi riposo, senza concedersi pietà, s'estenuava in una corsa folle; dove ciascuno ferocemente, con la violenza e con la frode,

per afferrare piú grande la preda, procurava la caduta del compagno. Sommersa l'anima; decapitato il pensiero; esasperato il senso; oh miseria! E il tristo spettacolo ci avviliava. Non c'era dunque salvezza? – Sí, c'era, forse, la salvezza. In quella folle corsa degli uomini, in quell'immane lavoro, dove ciascuno vedeva, giorno per giorno, un brutale strumento di ricchezza e di potenza, stava, riposto, ignorato, il senso profondo della vita. Ecco: e la salvezza era forse entrare, risolutamente, fra gli uomini, operare faticosamente con loro, adempiere con loro un concreto compito quotidiano.

Salve, o ver di tutti i giorni!
 Tu, per le case le patrie la terra,
 Sei l'urto e l'impronta del ritmo seguito
 Dai passi che leva e che sferza
 Tra mete e ritorni
 Il gigante che va per l'infinito.

Ecco: ma riconoscere questo, sempre; e condurre consapevolmente l'opera quotidiana diritta alla sua significazione eterna. E fare che gli uomini levino il capo, guardino, vedano la verità. Ahimè: spregi, scherni, urti, ferite. La fede consola, ma il martirio è orribile...

Tutto questo esprime, assai piú complessamente, tra abbandoni, contrasti, rinunce, insistenze, per «frammenti» vivi d'anima e di pensiero, il libro del Rèbora. L'attualità della vita v'è colta con drammatica evidenza. Sin dal primo verso si sente che

L'egual vita diversa urge intorno.

E quest'endecasillabo aspro, irto d'accenti, rotto dalla violenza dell'iato, quest'endecasillabo stupendo per la rara forza espressiva bene s'imprime, annunziatore, nel cominciamento stesso del libro. L'attualità della vita si fa sentir dappertutto. Prendo un frammento fra i tanti.

...Immane ferve
 E di macchine suona e di monete
 L'uman contrasto,
 Mentre in disparte l'umiltà dei vinti
 Geme o s'invischia, e vana
 La melodia silvana
 Inascoltata giace.

È la città, la città infaticabile. Una rappresentazione viva immediatamente ne nasce:

Oh per le vie all'alba
 Fulmineo ridestarsi,

Quando – uccelli dei nidi cittadini –
 Per l'aria dai camini
 Volano le sirene
 Negl'incensi del fumo
 Chiamando al buon lavoro!

E tutta la giornata cittadina operosa si svolge,

Fin che la sera il gran palpito accoglie
 E ne respira le voglie
 Fra il rincasar tumultuoso
 Che ai sobborghi nereggiare negli echi
 Dell'ultime officine,
 Tra il brulicar delle forme
 Che s'indugian più scaltre
 Nel tinnir luminoso dei corsi.

È la città. (Dalle vive memorie, o amici, risorge, tra il pingue piano, in fragor grande, la grande città lombarda). È la città. Nel frammento or citato alcuni momenti cittadini risaltano con bella e forte evidenza. Altri momenti appaiono con non minore evidenza in altri frammenti. La città è, con le sue glorie e con le sue miserie, attraverso gli attimi tragici del suo destino implacabile, un personaggio capitale del libro. Giacché il poeta non si limita a una rappresentazione esteriore (la città nelle varie ore, nelle varie stagioni, sotto l'atteggiamento diverso dei cieli, tra il fremito diverso delle genti) ma cerca d'ogni aspetto e d'ogni moto cittadino un'intima interpretazione, donde si levi, con la sua anima viva, la città. Interpretazione profondamente personale; e intendo personale non in quanto si distingua e separi idealmente da altre interpretazioni (è poesia questa, dissi in principio, di tutta una generazione) ma in quanto scende, schietta e diritta, dal centro stesso ideale e sentimentale della personalità del poeta. Apro il libro e leggo un frammento.

O pioggia dei cieli distrutti
 Che per le strade e gli alberi e i cortili
 Livida sciacqui uguale,
 Tu sola intoni per tutti!
 Intoni il gran funerale
 Dei sogni e della luce
 Nell'ora c'ha trattenuto il respiro:
 Bussano i timpani cupi,
 Strisciano i sistri lisci,
 Mentre occupa l'accordo tutti i suoni;
 Intoni il vario contrasto
 Della carne e del cuore
 Fra passi neri che han gocciolate e fango:

Scivola il vortice umano,
 Vibra chiuso il lavoro,
 Mentre s'incava respinta l'ebbrezza...

Mi fermo (e noto passando la ricchezza musicale di questo periodo ritmico). Ma rilevo, nell'esempio, i segni di quel che dissi, genericamente, qui sopra. Ecco la città in una tetra giornata di pioggia. Ma non si tratta qui d'una pura rappresentazione esterna, la rappresentazione si muta, subito, in interpretazione. Vien colta, attraverso un suo momento particolare, nella sua essenza profonda, la vita cittadina. E codesta interpretazione che si fa chiara a chi legga il frammento sino alla fine («Un'immortale bellezza Uscirà dalla nostra rovina»), codesta interpretazione è la stessa alla quale io e voi possiam giungere (e siamo giunti), ma sgorga immediata e spontanea dall'anima dolorosa del poeta. A ogni verso, a ogni accento ne sentiamo il contatto vivo. E non c'è bisogno che il poeta parli di sé.

Ma qualche volta, sí, egli parla anche di sé. Ecco un bel frammento:

Marzo lucendo nell'aria
 Con vena sottile rinnova
 L'esangue terra invernale
 E come occhio di bimbo
 Tutto s'apre a guardare,
 E dà i riccioli al vento.

Imagie fresca e serena. Ahimè, che vale?

Che val primavera, con spire
 Irrequiete turbare
 L'inerte mia spoglia?

Nell'ombra, tra i libri, s'infrange e s'ottenebra la giovinezza. E se la primavera, con avida gioia, invita il senso alla ebrezza nuova, che vale? Sale dalla via una canzone appassionata, un ridere bramoso d'uomini e di donne. Ahimè, primavera:

Dalle pagine ingombre, ottenebrato
 Il mio volto s'alza a chiedere
 La verità della vita
 Che l'attimo contrasta
 E il dolor solo accoglie.
 Ma il dolore non basta
 E l'amore non viene.

Facile in questo frammento, come altrove nel libro, ritrovare orme leopardiane. Ma non sarebbe difficile, a chi pure volesse, rintracciare le stesse orme nel pensiero della nostra generazione; e scoprire di tale ritorno le ra-

gioni vive e fatali. Io non volevo parlare di ciò: volevo notare come talora e con sobrietà ammirevole l'anima del poeta cerchi una diretta effusione nel verso. Il frammento che ho in parte riportato ce ne porge un lucido saggio. Altri saggi ne scorga il lettore. Il critico non può che indicare e accennare: accennare caratteri, indicare esempi. Nei frammenti che cito non si risolve certo la virtù del libro che esamino: son segni di riferimento e di riconoscimento ch'io pongo lungo il cammino del mio discorso.

Dicevo che il poeta parla talora espressamente di sé. Rara è tuttavia la confessione della «vicenda» personale. Lascio due o tre altri frammenti e leggo questo:

Voce, il ruscello delle tue campane
L'anima inondi bramosa di te:
Chioma, il cespuglio delle calde trecce
M'avvolga il capo solcato di te;
Ohimè che la fortuna
Non agita sonaglio
Quando ci sfiora col suo molle piè!
Io mi ritrassi, allor che nell'amore
Eri una cosa per me sciolta in me:
Fuggita or tu, rimbalzo con selvaggia
Voglia che ha fatto un groviglio di me.
Ohimè che la fortuna
Non arma di consiglio
Chi per la vita foggia non è!

(Magnifico periodo ritmico che si appoggia sopra due quartine d'endecasillabi, concluse da un libero ritornello, legate da una stessa martellante rima tronca e dal ritorno, dov'è quella rima, del sonante endecasillabo accentato sulla settima. E giova notare anche questi particolari metrici, che non sono qui strumenti estrinseci, d'un giuoco vano, ma mezzi necessari e conaturati all'espressione d'un intimo moto poetico). Nei versi che ho riportato la violenza disperata dell'amore sconfitto ripalpita tutta. Segue una pausa: il poeta ascolta con inquieta sofferenza i savi discorsi della ragione, che spiega e giustifica tutto; finché l'anima, di nuovo, si ribella:

Tanto, o ragion, sei saggia:
Ma sotto si ridesta e giù trabocca
La forsennata amarezza;
E la pupilla storco sino al bianco
E morsico la bocca
E un non so che nel cuor torvo accoltello
E nella gola mi gorgoglia e brucia
Tutto un impeto rosso
Che vien sulla parola e accieca il suono.

La sanguinante sincerità della confessione scuote e commuove irresistibilmente. È raro che il poeta confessi la sua vicenda personale, ma se lo fa, come qui, ci riserva tutta la sua passione profonda. E, d'altronde, la vicenda personale mette foce sempre, ben che per diversa via, nella concezione universale del poeta. Il frammento onde trassi le due parti «passionali» d'introduzione e di conclusione ha un intermezzo più calmo, dove, ripeto, parla la ragione e, intendendo, dichiara la necessità che oppresse l'amore ed esprime il dolore, inesorabilmente – o santamente, forse («Ma dove toglie amor forse s'invera»). E il frammento, che parve non altro che un canto d'amore disperato, tiene la sua virtù poetica dal tragico contrasto fra il dolore attuale insanabile e l'eterna necessità, serena, a cui serve. Similmente avviene d'altri frammenti ove riappare la vicenda amorosa (ma l'amore non è che un breve episodio in questo vasto poema spirituale) o comunque la vicenda personale del poeta.

Dissi che la città rappresenta una parte capitale in questo libro. Di fronte alla città è la natura: la libera natura delle campagne. E spesso nasce un contrasto drammatico, quale si scorge per esempio nel frammento V («Cielo, per albe e meriggi e tramonti») e in tanti altri ancora: tra i quali può in certo modo aver posto quel mirabile frammento XVII («Da tutto l'orizzonte») che i lettori de *La Voce* conoscono¹. E ne ricordano certo la potenza rappresentativa, onde ha vita la trionfale giornata campagnola, che si perde (e fu in vano) nella bieca serata cittadina.

Lo spettacolo vario della natura, che per virtù del poeta spesso si riflette in belle rappresentazioni vive, è in molti frammenti la sponda da cui salpa il pensiero per navigare verso lontane (o vicine) considerazioni umane. Caratteristico fra tutti il frammento L («Quassù fra proni tetti»). Nebbia, pioggia, tra i monti e lago: sera sonora in un borgo perduto: tacita notte: e la partenza è domani. La quotidianità inflessibile attende, dopo il breve abbandono: domani. E la fantasia del poeta, nell'ansiosa vigilia, vaga, erra, si perde, tra vanità di rimpianti, di desideri, di appelli, di preghiere, di domande, sin che s'acqueta nell'estasi divinamente sola del pensiero. La natura in questi frammenti riflette sempre, e spesso intensamente, uno stato d'anima: porge al poeta immagini, similitudini, contrasti; e anche là dove appare libera da ogni rapporto umano, una significazione umana v'è riposta.

Qui bisogna notare che nei frammenti dove la contemplazione della natura è più scevra d'altre preoccupazioni la vena poetica s'incanala volentieri nelle forme metriche tradizionali. All'abbandono oblioso del poeta l'usata melodia, dolce e lieve, si presta. Ma avviene che, come tali abbandoni non sono se non rilassamenti e debolezze dell'ispirazione poetica onde questo

¹ Vedi a. V, n. 24, 12 giugno 1913: dove si possono leggere anche i frammenti XI, XXI, XXIV.

libro ebbe vita, i frammenti composti secondo la metrica tradizionale sono fra tutti i più stanchi. Già dei metri scelti il più frequente è la quartina, facile ai pigri accontentamenti: né vigore di ritmo, né forza di rima v'adopera il poeta a rialzarla; che anzi non sa talora disciplinar la materia a rispettarne interamente le tenui norme. Della quale mancanza di rispetto niuno oserrebbe lagnarsi, se si trattasse non d'una comoda deviazione ma d'un robusto superamento. Qualche volta l'ispirazione, più salda, sa vittoriosamente costringersi in forme chiuse (dei tre sonetti si ricordi specialmente il primo: «O musica, soave conoscenza»), quando, agile, non si snodi in novità di combinazioni metriche (si pensi, per esempio, al frammento XLI: «Quando il ciel sbiancò il mattino», ove una delicata strofe di due endecasillabi assonanti seguiti da due quaternari egualmente assonanti, ben risponde alla fresca ingenuità del contenuto). Ma dove la personalità del poeta con più violenza si riversa, ivi sa anche affermarsi la sua originalità ritmica. Libere selve di versi liberi, dove il ritmo, vivo, procede or rapido or lento, or aspro or agevole, or sonoro or sommesso, or unico or duplice or multiplo, tra pause contrasti e ritorni. E a mano a mano, nei frammenti più complessi, il ritmo s'arricchisce e s'afforza con la frequenza vigile della rima, con l'assistenza della rimalmezzo, con la presenza dell'assonanza, con l'incontro dell'allitterazione. E al progresso metrico s'accompagna il progresso stilistico; segni esteriori d'una più grande maturazione poetica. Immagine e concetto s'aggiungevano e s'abbinavano: nei frammenti più complessi concetto e immagine si confondono. Rammentiamo il frammento LXX. Il poeta ha la visione della inaccessibile vetta. Le schiave pianure ignorano, le pigre colline indovinano, l'avide giogaie desiderano, le tragiche catene assalgono invano l'altezza lontana. Dalla miseria bassa su su verso la vetta s'alza un'unica aspirazione, timida prima, tormentosa alla fine, e s'esprime mirabilmente nell'unico respiro sempre più affannoso, sempre più ansioso del periodo ritmico. Infine il respiro si placa, il periodo ritmico si chiude:

Da piani colline giogaie catene
 Si lamina enorme la vetta
 Su vertebre e stinchi a vedetta
 Con l'anima ardente nei geli costretta.

Sopra, il turbine dei cieli; sotto, la fuga della terra. La vetta è sola.

Fra incomprensioni immutabili
 Di spregio, d'invidia, di voglia,
 Dal basso che ignora all'alto che spoglia,
 Ogni cosa intendendo oltre aspetta
 In fede enorme la vetta:
 Dal piede inestricabil di catene,
 Unica al cielo misura la forza;

Con l'anima ardente in gelida scorza,
Da sola respira il tremendo suo bene.

Ecco qui come il pensiero si trasfonde pieno, si confonde intero nell'immagine poetica, senza le discorsività ragionatrici che altrove nel libro si possono notare. Ecco qui, e in qualche altro frammento affine (i lettori de *La Voce* ricordano il frammento XI: «O carro vuoto sul binario morto»), raggiunta quella maturità artistica, donde la poesia del Rébora guarda verso l'avvenire. Questa maturità il presente volume non rivela certo in ogni sua parte, ma scopre dovunque un'anima poetica fervida e schietta che dalla vita più profonda della età ch'è più nostra riceve tutti i suoi palpiti. Dopo di che gli ignoranti e i letterati brontolino sulle durezza e sulle oscurità: basterà rispondere con l'epigramma alfieriano. Ma noi, nell'autore dei *Frammenti lirici*, salutiamo oggi un poeta.

Angelo Monteverdi

III

Quando in queste sere afose, improvvisamente balena all'orizzonte, zitta e lontana, la nuvolaglia, la gente sul corso tira via queta per gli affari suoi. E qualcuno che si volta, dice «Lampi di caldo» o «Ci sarà temporale... di là dal mare».

Questi *frammenti* sono usciti nel '13. Signori lettori scusatemi. – Ma la gente ha tirato via per i soliti affari di letteratura corrente e qualcuno che s'è voltato ha detto: «ci son baleni qua e là ed una pazzesca confusione di nuvoli». Ha detto che ci fa buio. – Sissignori, c'è burrasca. Sissignori c'è un meraviglioso divampare di elettrici sprazzi in un rotto cielo e convien passare il mare a vederlo perché tutti i giorni non capita.

Ora ecco qui: s'io stessi al mio intimo gusto, reputerei, con questo solo esordio, chiuso e compiuto il mio umano dovere che è di stringer la mano ai galantuomini che incontro, che è di tali proclamarli quando per avventura bisogni. Ciascuno ora operi e conversi con essi come gli dà, ne tragga diletto e tormento, ne spremi pensiero e succo di vita. Io ho detto: – qui c'è una fonte viva; qui c'è un'anima e un uomo.

Svilupperò altrove questo mio pensiero (l'ho sviluppato già) che dove l'opera è viva, la critica se non vuol essere oscenità di stupro, limaccioso sbavamento di chiocciola su rose, rifacimento, contraffazione da scempie bertuccie, deve umiliarsi ad esser commento dilucidatorio, a fornir, secondo i casi, dati eruditi o chiavi, grimaldelli limati e netti a penetrar il misterioso congegno dell'anime. Mi pare in questo momento più onesta, più pudica-

mente onorevole certa erudizione di commentatori danteschi in cui io trascelgo quel che mi serve quando mi serve, che certe sguaiate pretese di critica estetica le quali mi si impongono come la stessa intimità dell'opera d'arte. L'intimità dell'opera d'arte me la godo da me; che sono buon maschio e non c'è bisogno di paraninfi o di eccitanti cantaridi. Ed ho da dire anche contro il magno De Sanctis.

Poiché dunque han visto in codesti frammenti il buio, sono apparsi come una fortezza di difficile breccia e scalata, ne darò qui più spicciamente si può la chiave della segreta porta, sebbene a malincuore e come la si consegna ai questurini se vi venissero a fare in casa un sequestro.

La chiave è questa qui: che Rebora il quale dedica il suo libro ai primi dieci anni del secolo ventesimo, dovrebbe piuttosto dire in epigrafe: – La febbre morale del secolo mio, codesto ansito di attivismo universalistico che è intorno, che è succeduto in Italia di botto agli estetismi dannunziani, agli smarrimenti fiacchi dell'Italia ufficiale, questa serietà filosofico-morale incessantemente operante, che è la filosofia della nuova generazione, mi dilacera, mi soffoca, è la mia tragedia ed io le canto all'incontro l'osanna ed io sono qui, dinnanzi a lei, come la vittima sacrificata che lecca le mani al sacrificatore. – Quasi ogni verso qui è non sai se l'elegia o il peana della vita breve e dolorosa d'ogni giorno, la quale ti lascia in cuore lo sconforto e l'amaro ma è pregna dell'infinito, ma di cui il pensiero ti assicura ch'è il ritmo stesso dell'universo, ma in cui nella rinuncia del singolo, del gramo atto trovi l'esaltazione della divina pienezza. – Già; a dirla schietta quasi senti in ciò a momenti la meccanicità ripetuta di un catechismo idealistico, per necessità o per disperazione accettato. Nel frammento 63°, il poeta, stanco si direbbe di tanta moralistica attività, si rifugia in campagna: *«dall'opera – dei mesi io mi ristoro – per la remota quiete dei campi»* e pensi che sia per finalmente darci qualcun altro dei suoi dolcissimi idilli. Niente; è per riaffermare: *«che tutto si palesa e nulla è vano – nel grande andar del mondo»*, riparlarci dell'arduo cammino che gli piacque, ridirci in parole nuove per l'ennesima volta che *«la bigia anima inerte – dai tronchi ai rami ascende; – la bigia anima inerte – nell'amore e nell'atto più s'intende»*.

Ma basta così di dispetto caricaturistico: qui c'è sul serio un tormentarsi tragico, qui c'è un uomo che si dibatte, e se a tratti trionfa: *«salve o ver di tutti i giorni! – Tu per le case le patrie la terra – sei l'urto e l'impronta del ritmo seguito – dei passi che leva e che sferra – tra mete e ritorni – il gigante che va per l'infinito»*, a volte dolorante, bestemmia: *«ma qui anelo ciascun dalle piazze alle case... – nell'ostia insapora del compito uguale – ingoia evacua pane e verità»* (fr.V).

E la tragedia vera ecco qui da che cosa è data: non dall'ansia per se stessa, non dallo sfarsi del travaglio (ciascuno dalle piazze alle case *per l'imminente pungolo – del travaglio si sfa*), ma da ciò che questo brutto travaglio uccide,

sacrifica; senti continuamente nello sforzo morale di questa poesia il lamento di una intimità musicale che l'esteriorità rumorosa, quasi il moto, dell'atto soffoca e ad ogni momento nega. Senti l'elegia di una poesia sognata, e dentro, per improvvisi abbandoni e rilasci, goduta la quale l'eroicità del perpetuo agire disconosce e sotterra. Poesia, presa a parte, talvolta d'una nostalgica sensualità come in questi versi: *«in un cofano azzurro – traluce la gemma dei monti – con iridi di valli – e baleni di prati. – Avesse la terra una mano – da inanellare e far mia»* poesia d'una idillica musicale squisitezza che par sia fatta qua e là dell'aria sorgiva dell'alba (*per l'aria sorgiva dell'alba...* fr. 60); ed angosciata eroicità morale di cui s'è dato esempio già; quasi rude, quasi inestetica nell'orgia necessaria del fare.

Ora diresti che il centro di questo libro, l'anima ispiratrice di questo libro sia appunto in codesto dissidio di eroicità e di spontaneo immaginare; che la specifica poeticità che ne esce sia questo *baleno non giunto al guizzo*, queste *bellezze che vaniscono senza amore*, questo *tizzo – scordato sotto la cappa – a sognare la fiamma* (fr. 51) e la melanconia ora cosciente, ora incosciente, che è in questi versi: *«e vana – (in disparte dall'uman contrasto) la melodia silvana – inascoltata giace»*; od in questa parentesi del meraviglioso frammento 50 che è una lirica notturna meditazione in un villaggio alpestre tratto tratto interrotta così: (*laggiù fra gli uomini – domani io tornerò*), e poi (*Domani io tornerò – dove non è concesso titubare*)... *per ridiscender domani – al terribile giorno*. Frammento dov'è direi la confessione dell'indicibile smarrito soffrire ch'è in codesto dissidio che non si compone e non conclude: *«Non basto allo sgomento: – e te chiamo e vorrei piegare il capo – accarezzato alla tua spalla o mamma... – o mamma, o mamma mia, – sono un mercante senza mercanzia, – sono un pilota che ha perso la via...»*. Sebbene io pensi che della ragione di poesia ch'è in codesto soffrire, lo stesso Rebora, il quale tuttavia dice: *«perde chi scruta – l'irrevocabil presente – né i melliflui abbandoni – né l'oblioso incanto – dell'ora il ferreo battito concede»* e mette, per epigrafe al libro, queste parole di Leonardo: *«li omini batteranno aspramente chi fia causa di lor vita – batteranno il grano»* (grideranno contro la necessità e il dolore da cui pur nasce la bellezza del canto e la vitale gioia); in fondo, lo stesso Rebora non sappia; e che appunto nella misura in cui non sa, appunto in questo suo sapiente non sapere, incoscienza cinta di coscienza, consista la sincerità del suo canto e la sua novità. Esce così spontaneamente, nascostamente traspare dal suo dolorare, tra il diuturno sforzo e l'abbandono, quasi il vivo nodo della sua più fonda umanità, e dunque la sua più reale più intima poesia.

Col che io ho dato anche all'autore (ho fatto il critico, ahimè ho fatto il critico, ho concluso un uomo!) la chiave dell'anima sua e per una chiave, sebbene v'apra una reggia, è anche troppo voluminosa ed ho fin troppo scritto e citato e limato. Ma, sissignori, né una chiave, né un grimaldello so-

no od un cuore od un mondo. Dico che ad es. nessuna analisi od estetica o psicologica mi spiegherà la lirica violenza di solleone, la rabbiosa ebbrezza, questo tripudio estivo vasto e mostruoso che vuol dire, che vuol dire e non può («*il compagno alla compagna – la compagna al compagno – voleva ciascuno gridare – ciò che non fu mai detto*») e che agonizza da ultimo d'un tratto grigiamente così: «*lasciarono la giovinezza*» nel fr. 17; nessuna analisi agguaglierà la vertiginosa grandezza del fr. 70, dove «*dal basso che ignora all'alto che spoglia, – ogni cosa intendendo oltre aspetta – in fede enorme la vetta*» che è una vetta di monte ed è la più aspra, più abissale solitudine dell'anima mia; – e nessun esempio tranne forse la dilacerata violenza delle dantesche canzoni della pietra, mi gioverà a far intender lo strazio piangente ed il moto del frammento 42° che dice: «*ohimè che la fortuna – non agita sonaglio – quando ci sfiora col suo molle piè. – Io mi ritrassi allor che nell'amore – eri una cosa per me sciolta in me – fuggita or tu, rimbalzo con selvaggia – voglia che ha fatto un groviglio di me. – Ohimè che la fortuna – non arma di consiglio – chi per la vita foggiato non è*».

E poiché ho accennato di canzoni dantesche, dirò ch'io respiro in questa nuova poesia non so che di vigorosamente antico nel sentire e nel ritmo, nello strappo, nel piglio maravigliosamente robusto della frase, nell'intimore leoninità della mossa; (in questo suo vittorioso tormento fra la tremenda vastità del cosmo ed il dolore dell'effimera umanità), dirò ch'io vi respiro qualcosa di nostro, di tradizionalmente, di virilmente e complessamente italiano, com'è italiana la lirica di Dante, di Michelangelo, di Campanella e di Bruno, (com'è italiano Leopardi). E ch'io, anche qui, non oserò mai, come i dominiddio della critica si permettono di fare, o chiudere o aprire l'avvenire a nessuno, perché l'intimo degli uomini si strafotte delle previsioni dei critici e vivaddio di ogni previsione. (Perché, io dico con certezza: qui ciclopicamente vive, qui si dibatte, come un maglio, come un rosso ferro che strida e che suoni – che si lamenti tinnulo – in una fucina, un cuore, e non so affatto, non voglio sapere qual forma qual iridata incandescenza nuova sarà per pigliare all'ansito nuovo del nascosto mantice, quale ispirazione ispirerà il suo futuro canto); ma segno qui, mi vien voglia di segnar qui per parecchia di codesta poesia un anno durante inosservata, (per ciò che è e ciò che dentro quasi per echi, vi posso auscultare, tradire, intuire), mi vien voglia di segnar commosso qui la parola GRANDE.

Giovanni Boine

Mario Cossali

Clemente Rebora e la guerra:
un'esperienza umana e poetica

Durante la guerra del Golfo Franco Fortini, sul settimanale «L'Espresso», cominciava così un suo pezzo: «Una citazione. "Va bene. E va anche bene che a chi piange e muore faccia da correttivo chi ride e vive; e l'arte (non so che sia) balla per conto suo, senza guardare da che parte venga la musica. Per il 'mondo intellettuale', poi, la guerra è oramai affare liquidato, salvo le pendenze morali, ed estetiche; la sua capacità emotiva è esaurita, o attende semmai qualcosa di nuovo e di più forte". Leggo queste parole del poeta Clemente Rebora, 1917. Mi chiedo se non si debba, guardandosi intorno, ripeterle. Ma con una correzione importante. Non "per il 'mondo intellettuale'" ma per il mondo, la società, "la guerra è ormai affare liquidato"»¹.

La citazione di Rebora ci fa capire subito l'attualità del rapporto tra il poeta-uomo Rebora e la guerra nella sua dimensione essenziale, al di là delle stesse determinazioni storiche. Ci fa capire molto di più di quanto avessimo capito parecchi anni fa leggendo le coraggiose pagine di Mario Isnenghi, che non riusciva a trovare una coscienza non limitata della guerra imperialista e che individuava il limite della coscienza che si era espressa nella Grande Guerra «nella combinazione di sopportazione stoica con elementi esistenziali (Ungaretti), democratico-patriottici (Jahier) o cristiani (Rebora)»². Isnenghi individuava l'acme del limite nel fatto che «non si parla mai, o quasi mai, degli altri, dei "nemici"».

Clemente Rebora riflette in modo esemplare, per chiarezza, nelle

lettere il suo atteggiamento nei confronti della guerra: «L'ideale allora era in me lontano dalla pratica, o almeno dalla pratica cruenta della nostra disumanità; l'orrore istintivo contro la violenza, la forza brutale sotto apparenze civili e santificata di giustificazioni elevate, mi aveva angosciato sino a intossicarmi la coscienza del dovere, del *mio* dovere; e non avendo certezza religiosa della vita, non potevo trovar chiarezza d'energia per dare un esempio ardito della mia fede». E così continua, sempre nella lettera del 3 novembre 1925 al colonnello Capristo: «Mi sentii scaraventato d'improvviso nella prova della nostra anima unanime proprio nel momento che, dopo una giovinezza quasi ascetica, prendevo contatto con la esistenza in un greco bisogno di felicità: gettato faccia a faccia con i diavoli della Città del Male, non seppi scansarmi dal guardare il viso impietrante di Medusa ch'essi mi sbarattarono davanti agli occhi – e anziché mirare al fine ideale e con l'aiuto dell'alto vincere le difficoltà e aprir le porte verso il Bene, io retrocessi, non resistendo al disumano presente, sin quasi alla negazione passiva e agitata degli ignavi (Dante illustra ciò nell'*Inferno*, e parla della Città di Dite, e di Medusa che è simbolo della disperazione derivante dalla realtà quotidiana guardata fine a sé, senza un fine ideale e un significato divino – disperazione che conduce all'annichilimento o al cinismo)».

Ormai novizio al Collegio Rosminiano di Domodossola, nel 1933, egli riassume in questo modo gli anni del servizio militare: «Servii nell'arma di Fanteria come soldato, caporale, caporal maggiore, sergente; nel qual grado entrai fra le truppe combattenti giungendo al grado di sottotenente; in zona di operazioni dal principio della guerra, nel settore Arsiero-Asiago, indi in prima linea, sul fronte di Gorizia (Monte Calvario, Podgora, Grafenberg) e discendendone, nel Natale di quello stesso primo anno, in un ospedaletto da campo, per sfacelo interiore e fisico»³.

Parlare del rapporto di Clemente Rebora con la prima guerra mondiale, la «grande guerra», vuol dire rendersi conto prima di tutto di un clima generale prevalente tra gli intellettuali dell'epoca, per il quale troviamo un efficace sigillo rappresentativo nelle parole di Giovanni Boine, peraltro grande amico del nostro.

Leggiamo infatti nei suoi *Discorsi militari*: «V'è un male profondo, vi è di certo una cancrena spirituale nascosta nell'anima di tutti, che un giorno o l'altro scoppia, un giorno o l'altro porta o alla guerra civile o alla servitù straniera». E proseguendo: «ciò che solitamen-

te guarisce una Nazione da codeste cancrene (qui non arringhiamo nessuna folla; qui non vogliamo l'applauso di nessun comizio di costretti per dolorosa necessità o per naturale insufficienza all'obbedienza del ventre: qui si ragiona sulla realtà delle cose com'è; ed è certo meno gaia, meno umanitariamente sentimentale di quel che si vorrebbe); ciò che guarisce da queste dispersioni materialistiche ed egoistiche è un entusiasmo comune che strappi violentemente sé da sé ciascuno, e lo rifaccia da individuo, al più da gregario o di famiglia o di corporazione, cittadino cosciente. E può essere un comune dolore, può essere un avvenimento grande, una religione nuova, qualcosa che comunque appassioni e scuota... e più solitamente come per cosmica legge è la guerra⁴.

Clemente Rebora, pur provenendo da un contesto familiare fondamentalmente patriottico ed intriso del sentimento nazionale, non partecipa a nessun entusiasmo, non partecipa a nessuna ebbrezza guerrafondaia. Non va certo sottovalutata a questo proposito l'influenza corporata dell'amicizia con Antonio Banfi e con Daria Malaguzzi ed è proprio ad una pagina di quest'ultima che ora ci riferiamo: «La mia era una posizione direi elementare: no alla guerra; no, in un modo assoluto; eccezion fatta solo in caso che il suolo della Patria fosse in pericolo: allora, bisognava esser tutti nella difesa. Ma non era il caso nostro, allora; e nessuno può dire che lo fosse. Ciò che si dovesse poi fare spettava ai nostri Governi, sempre però nella linea della pace e della ragione. Il mio "no" alla guerra non era solo a carattere diremo umanitario e progressista; trovava inoppugnabili argomenti che mi venivano dai miei studi storici e dall'ampiezza di vedute che mio padre, conte Ippolito Malaguzzi Valeri, aveva impresso a tutta la mia cultura storico-umanistica.

«Antonio Banfi stava sulle mie stesse posizioni di negazione assoluta alla guerra: oltre ai miei argomenti, egli aveva tutti quelli – e formidabili – della speculazione filosofica.

«Due "no" alla guerra, dunque; da me e da Banfi; forse i soli "no" che venissero allora formulati con tanta sicurezza e passione.

«Clemente Rebora ci capiva (e lo prova la lirica *Fantasia di Carnevale*); in lui però v'erano le circostanze ambientali che gl'impedivano di prendere energica posizione⁵.

Ma occorre subito dire che se in Clemente Rebora non ci fu energica posizione vi fu un'altrettanto consistente progressione verso l'orrore; il rapporto di Clemente Rebora con la guerra si può pro-

prio sostanziare in un viaggio orrifico tra macerie materiali e spirituali sempre più incombenti.

La guerra porta alle estreme conseguenze quella tensione interiore che animò tutta la vita e tutta l'opera dell'uomo e del poeta.

Alcune prose poetiche ed alcune poesie che fanno parte della sezione *Poesie sparse e prose liriche* (1913-27) della recente garzantiana ci consentono di approfondire questo giudizio sul rapporto di Clemente Rebora con la guerra.

Senza fanfara, Stralcio, Perdono?, In orario perfetto, Coro a bocca chiusa, ci danno un ritratto pressoché completo del ribollire tragico dell'evento bellico nel cuore e nella parola di Rebora.

Si va per la strada profonda spastata, ingoiata. Confusion d'ordine; file perdute: barcollii di volumi spossati ricurvi, spossati e cacciati nel buio dal flutto dei morti che non è libero ancora, che non sarà libero mai, ma non sa, non sapeva, e marcia e si posa e s'apposta, perché così vuole qualcuno o qualcosa, perché si deve, si fa, non si sa – per contro un nemico, il nemico ch'è fuori, il nemico che è noi.

Balbettii trematiti; a un guardar di spurgo è la voce, e la pasta dei morti vicina abitua un giacere. Se anche non si spera, la cosa tuttavia si avvera; non ci si può lagnare; se anche ci affonda, procede. Non manca nulla, non manca. La fronte è una gronda per l'acqua, e il copricapo n'è il tetto: c'è casa. Soltanto la vita ci manca – ma l'amarezza supina, l'ebetudine persa; la morte ci manca – ma l'agonia che nell'assurdo mistero cinico ci avvolge e costringe e restringe; e se speranza ci manca, fame consola, e un orror bruto, che disarmato tante armi ha in consegna, non per noi, per chi c'impegna; e se la coscienza è tranquilla in chi ci fa morire, possiamo cader per procura, in onore di ciò ch'è nessuno di noi.

Allora, scrollandomi in piedi, mi volsi al giacile, ov'ero ammainato a dormire. Fungai d'un morto saponava la terra, a divano. Forse tre settimane. Schizzava il corpo, in soffietto, dai brandelli vestiti; ma ingrommata la testa, dal riccio dei peli spaccava alla bocca, donde lustravano denti scalfiti in castagna rigonfia di lingua. E palude d'occhi verminava bianchiccia, per ghirigori lunari. Feci come per tergerlo al cuore – ma viscido anche il mio cuore. Perdono?

Donna, capelli di gemiti e pianti, faccia annaspata da mani: scoppiato le è il cuore negli occhi; sulla carne convulsa le vesti tentano il vuoto del corpo. (Squillo ferito sui freni). Arrochito tremore nel buio del sole. Disotterra dai morti, seppellisce nei vivi la scorta di chi nascerà.

Afonia infusa d'occhio nemico che punta a due passi. La cosa cade recisa dal tempo: così tutto accade. Ma inseparabile male è dal vischio del corpo la sofferenza precisa. Non arde, e calcina le gambe: non fonde ma cola alle braccia e demenza alla faccia rimane – infusa d'occhio nemico che punta a due passi.

E tra le poesie mi pare che le più significative dal nostro punto di

vista siano *Fantasia di Carnevale*, *Voce di vedetta morta*, *Viatico*, ed una parte significativa del *Curriculum vitae* che è addirittura del 1955 e dunque testimone in modo inequivocabile di una continuità incredibile, non solo del percorso umano ma anche della motivazione creativa che hanno animato la poesia di Clemente Rebora.

La sciagura ritmava in lontananza;
Or s'avvicina. Il patrio terreno
In bilico, già crolla:
È un invito di danza...
Signori, alla codal...

.....
Oltre la patria e la terra
C'è da salvare qualcosa,
Anche solo una rosa
Da tanta guerra sbocciata....

.....
A cena, intanto. Olà,
Del festino: carne al sangue,
Rosso vino forte,
Evviva l'appetito della morte!

C'è un corpo in poltiglia
Con cresphe di faccia, affiorante
Sul lezzo dell'aria sbranata.
Frode la terra.
Forsennato non piango:
Affar di chi può, e del fango...

O ferito laggiù nel valloncetto,
Tanto invocasti
Se tre compagni interi
Cadder per te che quasi più non eri,
Tra melma e sangue
Tronco senza gambe
E il tuo lamento ancora,
Pietà di noi rimasti
A rantolarci e non ha fine l'ora,
Affretta l'agonia,
Tu puoi finire,
E conforto ti sia
Nella demenza che non sa impazzire,
Mentre sosta il momento,
Il sonno sul cervello,
Lasciaci in silenzio -

Grazie, fratello.

Di superbia ubbriaca si avanzava
la guerra, come suol, femmineggiando;

d'ogni parte, a ghermirmi, la lusinga...
 Ed ecco il fischio dell'andata al fronte:
 Sibilla profetava:
Giovani, avanti al rischio benedetto!
 Però, in trincea, chiuso l'orizzonte,
 Moloch faceva pasto grasso.
 Perso nel gorgo, vile fra gli eroi,
 spatriato quaggiù, Lassù escluso,
 ruotando giacqui, mentr'era pugna atroce.

Certo è che, insomma, Clemente Rebora non può essere inquadrato rigidamente in nessuno schema, non solo in quello interventista, ma nemmeno in quello astrattamente neutralista, rispetto al quale, peraltro, la stragrande maggioranza degli intellettuali italiani fu praticamente insensibile.

Egli è tormentato da un incessante rovello esistenziale (che la «conversione» successiva sposterà ad un altro livello, ma non eliminerà) e la guerra non fa altro che portare alle estreme conseguenze questa lacerazione intima, facendogli trovare una lingua poetica che di fatto è una delle poche che si contrappongono alla tragedia della guerra.

Nelle lettere l'atteggiamento di Rebora si precisa ancor meglio in progressione:

A Sibilla Aleramo, Milano, 11 ottobre 1914

...E noti che in me l'Italia e la guerra non sono speranze né ideali, ma l'esigenza concreta dell'indefinito mio (mio!) senso d'intensità aderente e creante. Io vorrei domani (subito) combattere e morire, ma con la medesima «insensibilità» di ciò che accade, di un'idea o d'un desiderio quando pullulano nel cervello o nel sangue...

A Giovanni Boine, Milano, 15 novembre 1914

Grazie, Boine, per i tuoi *Discorsi militari*. Mentre ne intendo la significazione «al di là» - e, quadratamente, come dici tu, io li abbia vissuti in parte quando fui a soldato e nei due anni successivi di richiamo - tuttavia ora son ben lontano da tutto ciò (e semmai mi stan dentro come esigenza antitetica). Ma in te, e dopo e con questi mesi, è vano giudicare così. E ti abbraccio affettuosamente.

Alla madre, Zona di guerra, 13 novembre 1915

Un saluto rapido ma intenso, fra il fango e il travolgimento di questi luoghi, che sono il Calvario d'Italia. La cicuta di Socrate è un'inezia ironica al paragone. Quanta umanità, in stato così terribile.

Sto bene - e non pensate se scriverò di rado.

Tutta la mia luce che vedrà.

Alla madre, Zona di guerra, 18 novembre 1915

Mamma mia, sono nella guerra ove è più torva: fango, mari di fango e bora freddissima, e putrefazione fra incessanti cinici rombi violentissimi. E Checche,

fatto aguzzino carnefice ecc. Martirio inimmaginabile. – Del resto, vivo; e sono, fra i piú laboriosamente sereno per i miei soldati, mentre è la disperazione.

Con affetto indomabile.

Ad Angelo Monteverdi, Zona di guerra, 21 novembre 1915

Caro Nino, tu ragioni come il mondo che non ha provato a vivere nella stanza dell'ammazzatoio di Barbableu! Sono, fra tane e orrore – abbruttito al Podgora. Quindi non posso significarti piú nulla. Addio.

Alla madre, Zona di guerra, 22 novembre 1915

Grazie infinite per il pacco: mangiare e coprirsi è ormai l'unica soddisfazione di noi, uomini brutalizzati, in questa caverna di Barbableu. Finora, nulla di nuovo; il Podgora mi ha risparmiato. Sto bene – e vi bacio.

Alla madre, Zona di guerra, 28-29 novembre 1915

Ricevo la tua cara – e il secondo pacco (che distribuisco ai miei superstiti soldati in trincea). Perdona se non scrivo come vorreste – l'orrore di ciò che mi circonda (che tanfo di nostri morti insepolti, mentre l'artiglieria *nostra* ci accoppa in sbaglio!), l'imbestiamento e lo sforzo di tener su queste larve d'uomini; non mi lascia espressione piú – solo, la calma abitudine di faticare sulla mia breccia.

Ho la quietà e sana ruminazione d'un bue – il tormento umano va per conto suo, per quanto potrà gridare la Verità.

Chi è nella vita normale, o in fronti (o dietro fronti!) piú «pittoreschi», non imagina cosa sia questa *routine* macabra, e vana! Vi amo; come uno tiene il lumino davanti all'Imagine che simboleggia la sua spiritual Salvazione – così amo, chi amo. Ora, cara mamma – anche questo: bisogna esser carne anonima di fanteria per capire certe cose. Il resto – chi può ancora discutere – è un beato letterato, che ha letto soltanto l'Inferno e crede nel Paradiso. Tronco – perché c'è un attacco. Per me, sta sicura: ho una certezza infinita in me, per quello che dovrò essere fuori di me. Ti bacio col papà – Marcella – tutti i vicini (e lontani).

Come ben noto, in seguito ad una tremenda esplosione di un 305, Reborà fu colpito da esaurimento nervoso con febbri e dovette essere ricoverato in ospedale; seguì una lunga convalescenza ed infine il congedo.

Nella lettera a Giuseppe Martorano del 7 aprile 1916 si riesce a capire ancor meglio la consistenza dello spirito reboriano di fronte alla guerra, tra passività panica e sentimento angoscioso dell'irreparabile:

Oh, mio buon Martorano! In questi lunghi mesi di ansietà – e condannato all'ozio piú doloroso – io ho con tanto accoramento pensato alle poche anime vere che la lacerata sorte mi aveva svelato: e soprattutto a te, e a Benevento. Se la guerra fosse finita così! E io (quand'ero insonne all'Ospedale) mi sentivo quasi chiamato ad effondere amore e calore nei buoni, a cantare l'inenarrabile tragicità degli anonimi divini cuori travolti. E avvolgevo tutti i miei amici lontani della mia febbre, quasi a una salvazione radiosa.

E il tratto più tipicamente reboriano si rivela nel paragrafo successivo:

Che accadrà? Il mio Martorano, che mi fu strappato proprio quando la nausea disperata ammorbava in asfissia, quando chi era cattivo poteva adunghiare, quando era sconfidente perseverare a vivere come uomo; t'avrei voluto vicino, tu così nobilmente consapevole della nostra «buona volontà»!

Clemente Rebora si è trovato nel vortice della guerra e vi è scivolato dentro, da una parte con una certa condiscendenza generazionale e familiare, dall'altra portando con sé un grumo di resistenza irriducibile a qualsiasi patriottismo e a qualsiasi nazionalismo, un grumo di resistenza che è andato accrescendosi nel corso degli eventi fino a diventare un vero e proprio «altrove», un luogo di diversità culturale e antropologica; un luogo che si sostanzia nel rapporto di aperta e assoluta disponibilità nei confronti di chi soffre e nel calore di amicizie profonde e simboliche. Questo «altrove» è il segno della partecipazione di Rebora alla guerra ed è anche il segno di una continuità con la sua esperienza precedente e con la sua esperienza successiva.

Note

¹ F. Fortini, *Ma dov'è finito il «piccolo uomo?»* «L'Espresso», 24 febbraio 1991, p. 78.

² M. Isnenghi, «Quaderni piacentini», n. 19-20, p. 70.

³ La citazione è tratta da M. Marchione, *L'immagine tesa*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1974 (I ed. 1960), p. 48.

⁴ G. Boine, *Discorsi militari*, Libreria della Voce, Firenze, 1915, pp. 97-98.

⁵ D. Banfi Malaguzzi, Introduzione a C. Rebora, *«Mania dell'eterno». Lettere e documenti inediti 1914-25* («Quaderno reboriano 1965-66-67»), All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1968, p. 17.

Donatella Marchi

«Canti anonimi»: piano/forte

«...e così sento più di musicare la vita che di far
musica sulla vita» (Lettera alla madre, 1921)

Resta solo l'imbarazzo della scelta nell'assumere fra tanti un *ex-ergo* a questa nostra ricerca: Rebori si trovava spesso – contemplando parole a musica, musica e parola – a riflettere sulla vita, ove appunto «tutto è musica...fin anche il ronzio cupo del tedio»¹. Di qui vivere «con voglia nel tempo... come canto in melodia / come nota in armonia» (Fr. LVI). Non sarà perciò casuale guardare alla bibliografia reboriana che si inaugura con uno «studio nutriente» su un Leopardi «mal noto»²: è questo primo amoroso impegno – in sordina, quasi *anonimo* – che il giovane poeta elabora sui testi leopardiani a segnare (volontariamente o no?) le ragioni della sua futura poetica. Ragione e *sintomo* di un ben preciso interesse a livello spirituale, quanto di stimolo critico, il saggio determina nelle coordinate critiche e di metodo, oltre nelle ragioni ideali, le fondamenta di una poetica autonoma, con un preciso senso di «gusto», di stile e di fiducia nella *verità*³. Al di là della costituzione di un modello di riferimento – Leopardi lo fu per molti – Rebori s'accosta alla sua poesia nell'aspetto più *anonimo*, quanto più universale: quello del «canto», giacché la poesia «è tale ed appartiene a tutti se si fa canto». Nel senso che il *canto* è la misura della nostra lingua⁴. Di qui il poeta critico, toccando già dal secondo capitolo di *Per un Leopardi mal noto* il discorso capitale sull'armonia e le sue leggi, ne individuava sottilmente il senso di verticalità, rispetto alla melodia (linea musicale svolgentesi nel senso dell'orizzontalità), dichiarando di distinguerla dal *suono* «materia della musica» stessa («come i marmi lo erano della

scoltura e i colori della pittura»). Ecco perché la musica «ci elettrizza e scuote al primo tocco – quand'anche sia monotono»: dalla sua forma più elementare si eleva e purifica nel materiale sonoro – secondo Rebora – conveniente al nostro udito, originando un piacere non inferiore a quello degli altri sensi. Così ancor più del suono, il *canto* umano è in grado di protrarre il senso del piacere e produrre quella «meravigliosa forza» sull'animo quanto sul corpo:

Dico che l'effetto della musica spetta principalmente al suono... il suono (o canto) senz'armonia e melodia non ha forza bastante né durevole, anzi non altro che momentanea sull'animo umano. Ma viceversa l'armonia o melodia senza il suono o canto... non fa nessun effetto. La musica quindi consta inseparabilmente di suoni e di armonia, e l'uno senza l'altro non è musica... ma io attribuisco l'effetto principale al suono, perch'esso è propriamente quella sensazione a cui la natura ha dato quella miracolosa forza sull'animo umano... e sebbene egli ha bisogno dell'armonia, nondimeno al primo istante il puro suono basta ad aprire e scuotere l'animo umano⁵.

Di qui l'inequivocabile indicazione leopardian-reboriana sulla superiorità della musica rispetto a tutte le altre arti, ivi compresa la letteratura, essendo stimolo e mezzo, in funzione di un dinamismo interiore ed elaborazione spirituale *attiva*:

Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, ma la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona, ch'ella trae da se stessa e non dalla natura⁶.

Quanto al *canto*, nel suo rapporto con l'*indefinito*, principio e fine della ricerca, Rebora coglie e sottolinea la netta intuizione leopardiana per la quale le emozioni non si sviluppano dalla musica come arte (o *tècne*), ma da qualsivoglia forma elementare di suono, specie se è indefinito e lontano (nel senso che non si vede di fatto l'oggetto che lo produce). Tale la *poesia*: essa deve suscitare «idee senza limiti», sviluppandosi dal loro gioco simultaneo, da quel rapido succedersi – per via della *rimembranza* – che è essenziale e principe sentimento poetico, non fosse altro per il fatto che il presente è per lo più tedioso ed impoetico (la poesia rimedio della *noia* e dell'*acerbo vero*). Ma oltre a ciò converrà sottolineare che Rebora acquisisce da Leopardi quello strumento – vuoi funzione e tensione operativa – che troverà piena maturazione in altri *Canti*: sarà dal poeta recanatese che il Nostro erediterà quel senso di dinamismo e potenza vitale del mondo e della natura, che *crea sempre indipendentemente*

dalla idea e dunque comprenderà che non c'è posto, pur nell'anonimato, per una poesia di mera contemplazione.

Si spiegherà allora certo *agonismo*, che mobilerà la poesia di Rebora, nella ricerca di un posto reale e non un rifugio, espressione di fuga o senso di abbandono: lo stesso Luzi in un coinvolgente saggio sulla poesia reboriana affermava che «...ben lungi dal definirsi come essenza la poesia è coinvolta nella dinamica e registra senza fermarlo il moto, il combattimento per la reintegrazione dell'uomo nel tutto». E ancora aggiungeva: «questa, che ha già il nome desiderato di consonanza e di armonia, riconoscendosi sempre più nel concreto umano... elimina ogni sospetto di solitaria ricerca di compiutezza, di "opus" individuale...»⁷. Per altro in questa visione si giustifica il ricorso al concetto di «popolare»⁸, chiamando in causa, per sua corallità e capacità di coinvolgimento, il *canto popolare*. Ed ancora, saltando alcuni passaggi dell'importante saggio leopardiano, l'attenzione è catturata da un punto di grande novità, segno di modernità: Rebora con Leopardi arriva a dichiarare che «la vera novità... [è] generalmente considerata come rarissima in fatto di musica, cioè di armonia e soprattutto di melodia», infatti «un'assoluta novità in musica non può essere che *disarmonia*... sconvenienza alle assuefazioni generali», considerando altresì che «tutto il piano della natura intorno alla vita si aggira sopra la gran legge di distrazione, illusione, dimenticanza».

È in nome di ciò che si può dunque giustificare e contestualizzare l'oscura dichiarazione reboriana nella nota lettera a Daria Banfi (1907): «intanto, nelle ore libere, studio *armonia*, che mi svela inospettati rapporti con tutto il mondo fisico spirituale... io penso che l'armonia nei suoi simboli più puri, ci dia l'interpretazione enarmonica della realtà»⁹.

Impostata questa necessaria premessa sul *Leopardi mal noto*, si direbbe, avvicinandosi alla poetica reboriana, nel momento in cui «in atto» elabora se stessa, di aver quasi un tracciato – la strada spianata – nella convinzione che la poesia punta all'armonia («ché essere in armonia è operare, è dare»). Una poesia coinvolta in una sorta di meccanismo e dinamismo progressivo, tutta impegnata in una azione, che nasce dall'interno, sviluppando un urto, un assalto – vuoi *combattimento* – in favore di un ordine irraggiungibile e desiderato. Di ciò porterà visibili segni nell'incompiutezza, discrepanza, discontinuità, nello stridore linguistico, nelle sfasature ritmiche, «nell'impronta di una continua colluttazione con la materia», per dirla con

le parole del saggio citato di Luzi. Si tratta in vero di un laboratorio, in quanto Rebora lascia allo scoperto – indifeso ed innocente – il processo della nascita ed assestamento della materia, assecondando la natura dinamica del suo forte impulso creativo (atto di fede) ed appuntando nella forza dei contrasti le ragioni della sua *poiesis*. In tale ottica dell'azione e di laboratorio assumono un importante significato anche «le ore passate ad improvvisare al pianoforte»¹⁰: al di là del dato biografico di mera informazione, l'improvvisazione da intrattenimento, diviene *regola* (forse di «distrazione», ma in senso leopardiano) e non solo «ludus» contro il letale principio di *assuefazione*. In sostanza la «distrazione» ha un senso proprio e vasto nel contempo, sia per Leopardi che per Rebora: sta a significare tutto ciò che «eccita oppure vela o commuove l'agghiacciata noia immobile, ossia l'ozio del nulla». È quella pratica musicale, basata sull'estemporanea elaborazione di un tema o motivo o melodia, che infine permette di liberare ed evidenziare un processo di creazione in atto: qui improvvisare è «regola», sia pure ludica, ma tutta principalmente nel travaglio della nascita; improvvisazione come *poesia che registra senza fermarlo il moto*, una «forma – dunque – del vivente» per dirla desanctisianamente.

Sta tutto qui il senso espresso dalla dichiarazione reboriana, utilizzata come *ex-ergo* della nostra indagine: «e così sento più di musicare la vita che di far musica sulla vita» e da queste note occorre aprire il discorso sui *Canti anonimi* (1922) – esile, ma ricca raccolta di versi, che consta di nove componimenti, tanti quanti i mesi in cui l'uomo si prepara al nascere. Qui si scandisce il tempo amato dell'*attesa* e dunque un tempo di silenzio e cura, per questo *anonimo* (appartenendo a tutti) nel popolare: una lezione di anonimato, tra l'arcaico ed il romantico, che considera inesistente lo scrittore a favore di un demiurgo di profonda, autoctona anima popolare, ove – come suggerisce Pasolini – «il parlante acquista una nazionale figura di perfezione non solo linguistica»¹¹.

D'altronde la stessa *Nota* di Clemente ai *Canti* va letta come sintomo di qualcosa che va oltre l'anonimato:

Queste liriche appartengono a una condizione di spirito che imprigionava nell'individuo quella speranza la quale sta ormai liberandosi in una certezza di

bontà operosa, verso un'azione di fede nel mondo. Esse ne sono testimonio e pegno di assoluzione.

Al di là delle ovvie implicazioni d'ordine spirituale ed etico, fortemente urgenti, connesse all'avvento del tempo della *chiamata*, è importante evidenziare la «bontà operosa» funzionale ad una fede, che è principalmente *azione*, atto che crea il «testimonio» e non la parola *in litteris*: i *Canti anonimi* nascono tali, poiché «in un momento... tutto cose e vita» gli era «insufficientissimo scrivere» (prestando attenzione alla tenera confessione che Clemente fece a Piero, suo fratello, nella lettera del 27 giugno 1914).

Tale impossibilità e senso non velleitario dell'insufficienza dello scrivere – e soprattutto versi! – fu considerato l'avar fruttu dell'esperienza della guerra: fu una guerra di trincea, di difesa e di accorata comunanza con i caduti. Molte sono le lettere ai familiari e agli amici che sono testimonianza reale (visibilmente fisica) di una impossibilità a scrivere: la stessa Natus, partecipando da lucciola e lontana a quella triste condizione, testimoniava che in Clemente si stava progressivamente assottigliando il peso della poesia/letteratura a favore dell'azione, o meglio della nudità dell'agire¹².

Il Nostro smette di scrivere e amplifica sorprendentemente lo sguardo e l'ascolto (anche con il loro silenzio gli uomini chiedono qualcosa): il senso della muta richiesta è presente e sostanzia ogni atto, mentre vivere e sopravvivere conta più di ogni altra cosa insieme alla coscienza di consumare con gli altri un destino incerto e doloroso. Tale insufficienza – quasi patologica – alla scrittura per contrasto dilata la corda della «vocazione musical/spirituale, assottigliandosi il verbo» (non tanto a livello di concetto, quanto a livello di parola-cosa): la poetica della parola reboriana – esercitata attraverso la purezza dell'*ascolto* e dell'*ascoltarsi* – si assottiglia fino alla rara percezione del «bisbiglio», come impercettibile suono. Qui la lezione pascoliana diventa sacra e preziosa, nel senso che il «bisbigliare» non fa riferimento devotamente alla poetica del «fanciullino», bensì rinvia ad una matura coscienza contemplativa e di ricerca formale che si fa morale, investendo le ragioni del poeta che ascolta e dell'uomo che incessantemente si interroga.

Già *Canzoncina*, inviata a Meriano nel 1918, con le particolari raccomandazioni di Lydia, nella sua apparente orecchiabilità e facilità, è un testo maturo (ché altrove dirà sotto l'ala spirituale di Rosmini: «santità soltanto compie il canto»!), tutto fondato sulla regola del

contrasto e dissonanza, sulla tensione interrogativa, quella stessa che esplotterà nei *Canti anonimi*. Così illuminanti, inoltre, nella loro sottile dolcezza, le parole – un *desideratum finale* – rivolte in assenza alla madre, che restano, solo per chi *ha orecchio*, una sottile dichiarazione di poetica: «E io vorrei riuscire a scrivere in un modo così profondamente *piano* che tu (e le anime ricolme e giovani come la tua) potessero avere gradimento e grazia»¹³. Ora è evidente che il termine *piano* non sta a significare certo «a bassa voce» o «in sordina», bensì si carica di una polisemanticità ampia, ove *in primis* gioca il riferimento musicale al *mezzo*, al possibile strumento che è appunto quello dell'amato *piano/forte*; ma c'è di più: la parola «piana» è chiaramente di appartenenza alla lingua italiana, madre ed aderente al metrema endecasillabico, essendo accentuata sulla penultima sillaba. E si sa quanto e come giochi l'endecasillabo nel poetare parlato reboriano! Ancora, nel termine si evidenzia un riferimento al *Canto piano*, quello della liturgia tradizionale, come si sa, cantata all'*unisono* in note lunghe, alla melodia tratta dal canto liturgico, che serve di base ad un contrappunto vocale o strumentale; è noto che il contrappunto alla voce del poeta sarebbe stata quella materna, della madre o della lingua madre.

E che dire di quanto espresso in quella prosa lirica che ha titolo *Coro a bocca chiusa*, la quale inizia con: «Afonìa infusa d'occhio nemico...», ove attraverso non facili passaggi il poeta elabora un laboratorio che dall'*urlo* passa al *silenzio*?

Tragedia lontana, da lungi: vicenda. Giornata.
Nulla di nuovo: situazione invariata¹⁴.

Già Bandini lucidamente annotava nei *Frammenti lirici* l'uso di ardite sinestesie, che il più delle volte creavano sorprendenti accostamenti tra sensazione uditiva e visiva, le quali appunto sono «i due campi che Rebora vede più frequentemente allacciati da fili segreti»¹⁵.

Il lento apprendistato – frutto di una cosciente responsabilità ed accettazione non passiva – al silenzio segue la strada della ricerca linguistica e non solo etica, chiamando in causa tutto ciò che sta oltre la parola «letteraria». È l'espressione di una ricerca di sensazioni, percezioni, ove colore e suono si fondono come coordinate critiche del silenzio.

Fu solo con il tempo della guerra, attraverso l'esperire segreto e corale dei *Canti anonimi*, che Rebora dette voce corposa al silenzio,

in funzione di una piú ampia ricezione dell'ascolto, nel contrasto di una legge di alta *armonia* già annunciata nei *Movimenti di poesia*:

Da quanto universo il mio squillo adunai
Se in me stesso consisto armonioso
Di quale sostanza cibai¹⁴.

Qui il *canto* diviene funzione e fine per un poetare dell'orecchio, dell'attesa, del segno mancante, del silenzio, che si fa pienezza e non espressione o contenitore del nulla: prima c'è l'impercettibile suono, poi il silenzio come stato di grazia. Tutto insomma avviene attraverso il tramite sonoro del processo di comunicazione della grazia divina.

Ché in vero non c'è parola se non si attraversi il silenzio (non metaforicamente) e non c'è parola scritta senza parola ascoltata: tutto ciò avviene attraverso un rifiuto e scatto dal reale, non in senso di fuga o evasione, ma mediante un «volo», un levarsi invisibile, che ben si libra col *canto*. Canto e volo sono movimenti verso l'Eterno, escludendo ogni dimensione e lezione metafisica.

Il volo mistico, che Rebora sacerdote evocherà spesso nelle sue ultime prove poetiche, è già presente in una lettera del 1914, ove si dichiara il bisogno interiore di un «volo invisibile»¹⁵ e ciò procederà omologandosi al principio di assottigliamento della voce in canto. Naturalmente i *Canti anonimi* annoverano un buon numero di poesie per così dire «cantabili», con facile sperpero melodico delle costruzioni rimate (si sottolineano infatti brevi giri melodici perfetti e chiusi in ogni struttura costruita di ottonari rimati). Oltre a ciò rime, che rinviano a canti popolari ed antichissimi, talora ingenuamente costruite sulla centralità della rispondenza ritmica A B A B (oppure A B B A o talvolta A B B B). Tralasciando inoltre la festa delle filastrocche e delle rime che si rincorrono baciandosi (uso inflazionistico della rima per sovradeterminazione espressiva), come in *Campana di Lombardia* (che però nel gioco di *allegria* e *malinconia* evidenzia la polarità paradigmatica di alcune culture musicali romanze), resta piú utile soffermarsi su quei *Canti* non immediatamente orecchiabili, quelli insomma in cui si matura quel «laboratorio del silenzio», di cui sopra si parlava. «Parlerà ciò che piú tacque»: questo il motto ed il rapporto vero attraverso cui si costruisce il canto reboriano; si dirà altrimenti che nel rapporto fra «astratto» e «concreto» s'innerva la lingua e la poetica del Nostro.

Qui, percorrendo l'arduo cammino fra parola ascoltata e parola pronunciata, Rebora segretamente elabora veri e propri spartiti musicali: transitando dal «forte» al «piano» e viceversa, esibendosi in finti parallelismi, in fenomeni tipici di *cadenza interiore*, in parallelismi cioè a volte collocati a strati, che già di per sé costituiscono una cadenza interiore, prima che regolata da un'andatura ritmica.

Inoltre nel momento di elaborazione fra parola ascoltata e parola pronunciata o scritta, Rebora trova non pochi ostacoli: di fatto riesce a superarli attraverso un atto creativo; «egli – intuitivamente scrive Bo – crea sull'ostacolo, oltre ogni finzione edonistica o contemplativa»¹⁶. Nei nove componimenti dei *Canti anonimi* il lettore si trova di fronte ad una forma compiuta di discorso, che a prima vista si potrebbe confondere con una strategia giustificata di evasione, formalizzata in movimenti rigidi, in rapporti geometrici, ma in vero, scrive sempre Bo, «c'è in atto una funzione di verità accettata», l'orgasmo di quella antica speranza che è diventata più raffinata «misura di assenza». Una poesia veramente tenuta nel *sensu del respiro*, come una trama musicale, su cui incidere nei colori rispettati la frequenza fisica delle sensazioni.

La misura dello spartito è congeniale al poeta e veramente leggendo con occhi ed orecchio, si ha l'impressione di sentire già musicati quei versi. La nostra ricerca tende a ipotizzare una lettura dei *Canti anonimi* attraverso lo spartito, giustificandoli appunto attraverso una pertinente partitura per voce e strumento: ché Rebora potrebbe di fatto averli scritti per musicarli – si direbbe – già nati musicalmente «parole-a-musica». E ciò conformemente al gusto etico-estetico della legge della *simultaneità*, dell'*unisono*, in funzione di un più alto affinamento ed assottigliamento della ricerca poetica. Insieme al tema infatti della sublimazione, in quanto vanificazione e anonimato della creatura nel cosmo¹⁷, la partitura musicale non va considerata e fruita nel senso dell'accompagnamento, bensì elaborata come supporto sostanziale, congruo *nutrimento*: in tal modo degna a ricevere e ritrasmettere l'annuncio del divino – quella forma di «appello», ove la chiamata agisce all'unisono con la risposta.

Nell'esame del *Canto* per eccellenza, *Dall'immagine tesa* si rilevano inequivocabilmente i segni dell'*appello*: si tratta veramente di un geometrico gioco fra «canto e incontro», ove tutto il corpo ritmico verbale e nominale è interamente motivato nel geometrico scambio

fra «mio» e «suo», fra il «nessuno» (del verso/refrain: «e non aspetto nessuno») e «l'altro».

Attraverso tale gioco e pur nella apparente geometricità del componimento o fissità di certe ripetizioni-refrain, si sviluppa tuttavia una poesia *in progress*: aperta verso tonalità «piane», verso limiti, sia pure su base ritmica, di vanificazione o silenzio. Si tratta della misura dell'attesa, del tempo/ritmo accordato alla percezione uditivo-visiva consona, producente talora alcune risonanze enarmoniche.

Dal *vigilare* iniziale («vigilo l'istante»), ancora dichiarazione di presenza, terrena, scandita dall'umano «non aspetto nessuno», sintomo di un'infantile coazione a ripetere, tutto sembra frantumarsi o polverizzarsi; lo stesso suono, ancora materialità, si fa «polline» («che impercettibile spande / un polline di suono»), fino al pronunciamento non metaforico del *Deserto* e alla sensazione reale in cui tempo e spazio umano si annullano vicendevolmente. Questo «nessuno» o meglio «figura del nessuno» (sine nomine) paradossalmente ed esilmente in epifania si manifesta: si fa *ristoro*, perde ogni voce o *canto*, divenendo, per omologazione al «polline», panico *bisbiglio*. Qui sta la disseminazione del *Canto*, ma non incontrollata, si direbbe magistralmente condotta dal *forte piano pianissimo*. Rebora in tal modo, forse inconsciamente, per esaurimento anche fisico, comunica con segni minimali: è il momento in cui si attua quella visione «enarmonica» della realtà intuita nell'intero universo, ereditato da Leopardi, Maestro¹⁸.

Probabilmente c'è un messaggio preciso sotto la falda formale dell'ultimo Canto dei *Canti anonimi*, si direbbe un messaggio informale: ci troviamo di fronte ad una dinamica ritmica particolare e raffinata, estremamente variata, con il tentativo di sperimentare un'espansione, addirittura «disseminazione del significante». C'è insomma sotto il messaggio razionale dell'*attesa*, quello che scivola verso l'*abisso*: «se il poeta, allineando allitterazioni e istituendo rime – annota Agosti senza riferirsi specificatamente a Rebora – capovolgendo l'ordine abituale delle parole o costringendole entro speciali misure di sillabazione, sembri intento a un gioco, egli sta in realtà scoprendo il senso celato del mondo, sta addirittura costituendo il mondo»¹⁹.

Allego, a completamento della mia indagine, lo spartito autografo *Dall'immagine tesa* del Maestro Gaetano Liguori²⁰, per canto e pianoforte.

Clemente Rebora "Dall'immagine fissa"
musica di Paolo Ligurini

LENTO GRAVE

VOCE

pianoforte

DALL'IMMAGINE FISSA

VIGILIO L'ISTANTE CON IMMINENTI ASPETTATA E NON ASPETTO NESSUNO

NELL'OMBRA SCENSA SPLOIL CAMPA NEL LO CHE IMPERCESTIBILE SPANDE

UN PRINCIPEDI SONO

E NON ASPETTO NESSUNO FIA PUNTITO MU RA STUPE FATTE DI SPAZIO

PIU CHE UN DESERTO NON ASPETTO NESSUNO

nell...

2. ante

Fate MA DEVEVE MI RE P. VERRA SE RESI STO F. A SBOCCIARE NON VI STO

O P. VERRA D'IMPROVVISI SO QUANDO MENO L'AVVEATO VERRA QUASI PERAZ NO

DI QUANTO PAMA AL SE VERRA A TACCHI CORIO DEL SUO E MIO TESORO

VERRA COME RISPARO DELLE MIE E SUE PENE VERRA FORSE GIÀ VIENE

IL SUO BISOGNO

Note

- ¹ «Anche la poesia, se mi vuol vincere, deve fluire profondamente musicale, persino la filosofia mi si orienta in un'armonia di necessità; ed io, mentre affogo, lancio ancora il grido: tutto è musica... fin anche il ronzio cupo del tedio» (lettera a D. Banfi Malaguzzi del 18 settembre 1907; in C. Rebora, *Lettere*, a cura di M. Marchione, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1976, vol. I, pp. 22-23).
- ² *Per un Leopardi mal noto*, in «Rivista d'Italia», XIII, sett. 1910, pp. 373-449.
- ³ «...il recupero di un Leopardi non autorizza la conservazione reazionaria del suo dettato lirico... come sarà per i rondisti, bensì conduce alla scoperta della comune tensione esistenziale posta nel risolvere certi immani problemi della coscienza moderna» (M. Guglielminetti, *Clemente Rebora*, Mursia, Milano, 1961, p. 17).
- ⁴ Già Vossler, citando Herder, affermava a proposito della lirica italiana, conformemente alla sua origine, che essa «è... conversazione accentuata» e che «in tutti i poeti italiani dominano conversazione e canto. Essi conversano cantando e cantano poetando... a ché Leopardi intitolò le sue poesie *Canti*» (cfr. C. Calcaterra, *Poesia e canto*, Zanichelli, Bologna, 1951, p. 52).
- ⁵ G. Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Le Monnier, Firenze, 1898, III, pp. 449-450. Passo citato da Rebora nel saggio in questione.
- ⁶ Ivi, I, pp. 190-191.
- ⁷ M. Luzi, *L'azione poetica di Rebora*, in *Vicissitudine e forma*, Rizzoli, Milano, 1974, pp. 149-150.
- ⁸ «Infatti è risaputo che piacciono soprattutto o più *universalmente*, le melodie chiamate popolari, quelle del popolo dei buongustai in contrapposizione ai "periti veramente della scienza della musica" e conoscitori delle regole, melodie che diletano l'universale degli ascoltatori, in quanto esse o sono del tutto popolari, sicché il popolo, udendone il principio, ne individua il mezzo e il fine e tutto l'andamento, o s'accostano al popolare, o hanno alcuna parte popolare o che al popolare si accostì» (*Per un Leopardi mal noto*, cit., p. 429).
- ⁹ D. Banfi Malaguzzi, *Il primo Rebora* («Terzo Quaderno Reboriano»), All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1964, p. 25.
- ¹⁰ «Mi stacco ora dal pianoforte ove ho improvvisato (per due o tre - quanto? - ore) in un dolore così fecondo che pareva letizia un tema grave...» (lettera a D. Malaguzzi del 22 dicembre 1909, cit., p. 57). E ancora: «...ma il meglio di me lo spendo, al solito, sotto forma di irradiazioni di vita, improvvisando al pianoforte» (lettera a F. Meriano del 17 luglio 1919, cit., p. 377). A proposito dell'improvvisare al pianoforte, la Natus sottolineava: «Stava al pianoforte per ore ed ore, improvvisando tempestose fantasie e sonate, con bellissima genialità, con felice invenzione di temi e motivi, un po' nello stile di Schumann, ch'egli prediligeva» (*Quaderno Reboriano 1960*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, p. 85).
- ¹¹ P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1960, p. 36.
- ¹² Molte delle *Poesie varie*, composte fra il 1913 e il 1918 partecipano della progressiva sfiducia della parola, a tutto vantaggio della musica: più precisamente della *canzone* ed infine del *respiro*. Significative le parole scritte a Meriano, nel maggio del 1917, in quella stessa lettera ove si richiedeva uno spartito di Stravinsky: «...e lo scrivere per me è sempre così secondario - la mia vera espressione (ora che miglio davvero) è lava di vita - dovrei parlare, figurati...» (cit., p. 327).
- ¹³ Lettera alla madre del 16 (o 17) luglio 1919, cit., p. 377.
- ¹⁴ *Le poesie*, Garzanti, Milano, 1988, p. 212.

- ¹³ F. Bandini, *Elementi dell'espressionismo linguistico in Rebora*, in Aa.Vv., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova, 1966, p. 11.
- ¹⁴ *Movimenti di poesia*, III, cit., p. 452.
- ¹⁵ Lettera ad A. Monteverdi, 9 maggio 1914, cit., p. 215.
- ¹⁶ C. Bo, *Disegno di una poesia*, in *Nuovi Studi*, Vallecchi, Firenze, 1942, p. 37.
- ¹⁷ Lo stesso Rebora spiegò il significato del Canto *Dall'immagine tesa* in un *Cartiglio* in questi termini: «Dall'Immagine tesa: la mia stessa persona assunta nell'impressione del mio viso proteso non solo verso un annunzio a lungo sospirato, ma forse, confusamente verso il Dulces (sic) Hospes animae» (cfr. R. Lollo, *La scelta tremenda*, Edizioni IPL, Milano, 1967, p. 53).
- ¹⁸ A riguardo G. Folena annotava: «Rebora, che era studioso di armonia (aveva vagheggiato un'interpretazione enarmonica dell'universale Realtà) offre una soluzione antimelodica, carica di dissonanze, poliritmica e politonale: nella frantumazione della forma melodica al di là dell'impressionismo la non costituzione dello schema metrico diviene norma assoluta e le scelte linguistiche appaiono per così dire calate nel tempo stesso della composizione, mentre l'oggetto poetico si identifica col processo operativo della poesia» (Presentazione a Aa.Vv., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, cit., p. XII).
- ¹⁹ S. Agosti, *I messaggi formali della poesia*, in «Strumenti critici», 4, 1971, pp. 35-36.
- ²⁰ Diplomato in pianoforte e composizione elettronica al Conservatorio «G.Verdi» di Milano, dove è docente dal 1978. Leader del gruppo *Idea Trio*, e compositore di musica per balletto, teatro, cinema, ha ricevuto il premio della critica discografica nel 1978 per il suo quarto album, inciso con il padre. Ha registrato 18 L.P., tenuto più di mille concerti in Italia e compiuto numerose tournées in diversi paesi stranieri.

Sadi Marhaba

La figura della «mamma» nella poesia
di Clemente Rebora
Note psicologiche e anti-psicologistiche

Nella mia breve relazione userò categorie di discorso diverse da quelle di tutti coloro che mi hanno preceduto, perché io non appartengo al mondo letterario, bensì insegno psicologia. Però non sono uno psicologo, cioè uno di quegli psicologi che ritengono di poter prendere un autore, poeta o artista che sia, e interpretarlo con categorie psicologiche riducenti ed esse stesse riduttive, che non lasciano vivere l'opera d'arte in quanto tale, che ne calpestano (o presumono di calpestarne) l'autonomia. Sono convinto esattamente del contrario.

Qui ci sarebbe da fare una parentesi sul rapporto fra la scienza psicologica e la psicologia che viene utilizzata dai critici letterari. Possiamo distinguere tre tipi di psicologia. Quella del senso comune, che usiamo tutti noi ogni giorno per cercare di capire noi stessi e gli altri; poi c'è la psicologia scientifica, che è (o meglio vorrebbe essere) una branca della scienza naturalistica; e infine c'è quella sottigliezza psicologica – non abbiamo altre parole, bisogna chiamarle tutte e tre con questa stessa parola «psicologia» – che nasce dall'immersione in un autore, dal pensare rivivendola alla sua vita, dal sentire la sua «biografia interiore», come l'ha chiamata Renata Lollo. Allora la domanda teorica è questa: è possibile immaginare una sfida fra queste due ultime modalità di conoscenza, una sfida fra la conoscenza psicologica fondata sulle «leggi» generali della scienza naturalistica (si pensi per esempio a quanto essa ha indagato e stabilito sulla «motivazione» umana) e d'altro canto la conoscenza intuitiva ed

esperienziale che nasce dalla «percezione» individuale e al contempo trascendentale di un'opera d'arte e dell'«animo» di chi l'ha prodotta? La sfida avverrebbe fra contendenti in parte almeno fra loro confrontabili, e non del tutto eterogenei, se si considera che quella conoscenza intuitiva ed esperienziale si avvale di strumenti anch'essi scientifici, quali sono quelli filologici, che essa sottrae alla possibile aridità (e in definitiva inutilità) della pura erudizione fine a se stessa.

Tratterò ora di alcune «chiavi» psicologiche che mi sono parse evidenti leggendo tutte le poesie di Rebora, e in particolare quelle che parlano della *madre*, e mi appoggerò ad alcuni versi particolarmente significativi.

Inizio riportando un brano scritto da Enrico Grandesso in una recente pubblicazione che s'intitola *Clemente Rebora* e che contiene delle poesie scelte: «Il richiamo alla purezza e alla natura si completa in Rebora con un'immagine-chiave finale: la madre. Nominata in alcune poesie "mamma", la madre è nella poesia reboriana una figura statica, senza dialettica, senza tempo. È la certezza ancestrale, il richiamo e il ricordo dell'amore, del bene che non si pone domande ma dà. In contrapposizione alla figura paterna, che non è quasi mai nominata ed è simbolo di un ben preciso ambiente e status sociale, la madre sta a significare la costante e totale disponibilità ad offrirsi, ad ascoltare, a perdonare. Rebora l'intende come esempio del bene, quindi come modello sublime a cui richiamarsi. La figura materna (che nella poesia religiosa di Rebora diverrà Maria, madre di Cristo, realizzando così nella perfezione della santità la funzione amorosa e di guida alla vita) è l'armonioso e finale punto d'arrivo nella ricerca reboriana dell'armonia naturale»¹.

In queste frasi è contenuta secondo me una convincente introduzione alla figura reboriana della *mamma*. Io ho trovato, leggendo Rebora, soprattutto «mamma», molto più di «madre». Si intuisce in Rebora il compiacimento nella pronuncia di questa parola. In uno dei *Frammenti lirici* (il XII) c'è addirittura l'espressione «O mamma, così mamma / da non poterti sapere!». «*Così mamma*»: bisogna immaginare un coinvolgimento davvero profondo del Nostro nel pronunciare, nel pensare, nello scrivere questa parola. Come se ci fosse la «mammità»; più ancora della «maternità», qualcosa di così intimo da diventare un attributo intrinseco dell'essere umano e dello stesso Essere.

Vicino alla parola *mamma*, ho trovato metafore concrete, sempre

femminili, relative alla natura e in particolare *terra, acqua, sorgente, zolla*. Dove c'è un riferimento alla natura e alla terra, è molto frequente che nella stessa riga o in quella vicina vi sia l'accostamento alla parola *mamma*.

Un'altra cosa importante è la comparsa *ex abrupto* di questa figura. Con rare eccezioni, non ci sono poesie dedicate alla «mamma». Essa compare così, all'improvviso, nel corso di un discorso che ne lascia insospettata ed insospettabile la venuta. Ci si imbatte, leggendo Rebora, nella *mamma* nei punti più diversi ed impensati, senza un'associazione legata alle aspettative del senso comune, e senza che nulla, nei versi che precedono, faccia pensare a questa figura come sbocco «logico» del discorso poetico. Questo è molto interessante da un punto di vista psicologico e anche di osservazione comune; non c'è bisogno di essere psicologi per capirlo. È rivelatore di una presenza costante di questa figura, cioè di un vero filo conduttore, o meglio di un asse portante, nel pensiero reboriano; di qualcosa che è sempre lì pronto, quasi di una categoria di pensiero; e non di un contenuto o di un oggetto, per quanto importante o centrale, del pensiero stesso; è rivelatore di un «modo di pensare» che è anche un «modo di essere». E quando un modo di pensare è così coinvolgente e fondante, non c'è da meravigliarsi che esso emerga anche quando le convenzioni semantiche non lo fanno presagire, che l'espressione verbale ad esso corrispondente irrompa in forme imprevedibili rispetto al contesto. E che la sua comparsa, anziché «stonare» o rimanere isolata rispetto al contesto, proprio per la valenza ontologica che racchiude sia al contrario capace di ristrutturare, con una sola parola, le tante altre parole del contesto stesso, conferendo ad esso nuovi ed impensati significati.

Sempre in rapporto a questa presenza «ontologica» della *mamma*, si pensi alla petrosità del nostro autore, al carattere ostico della sua poesia, di cui mi ha giustamente parlato chi mi ha avvicinato alla lettura di Rebora; e invece c'è anche questa tenerezza materna che è veramente illimitata, ed è l'opposto, più nascosto ed implicito che manifesto, di quella manifesta petrosità.

Dagli esperti della biografia interiore ed anche esteriore di Rebora sarebbe interessante capire da dove nasce questo attaccamento così forte alla figura materna. Sappiamo che il padre è una figura piuttosto assente nella vita di Rebora, carente come educatore spirituale ma anche carente nel rapporto emozionale con il figlio. Quindi si

può ipotizzare un coinvolgimento preferenziale «obbligato» di Rebora nei confronti della madre, però questa non è la sola possibile spiegazione. Una domanda che per esempio io porrei riguarda le scelte educative, e prima ancora i convincimenti della madre del Nostro. Per quanto ne so, ella fu una cattolica che però seguì ed appoggiò il marito che era invece di formazione laica, mazziniana, e nei confronti del figlio ella si adeguò ad una educazione laica, senza conflitto con le sue idee fondamentalmente cattoliche. Ebbene, si può ipotizzare che questa particolare modalità educativa mista, cattolico-laica, abbia fatto nascere tra madre e figlio un rapporto affettivo non rigidamente cattolico (soprattutto in riferimento alla Chiesa dell'epoca, quella che, per esempio, spingeva le madri a considerare il freddo seminario e il celibato sacerdotale come la miglior scelta per i loro figli); un rapporto di calore e vicinanza, privo delle tradizionali forme di pudore e di rimozione dei sentimenti troppo «carnali». Ma questa resta solo un'ipotesi, in attesa di ulteriori approfondimenti.

C'è poi l'identificazione della madre con l'altruismo, la donazione, il sacrificio. È veramente impressionante questa identificazione, leggendo Rebora. Nei *Frammenti lirici* leggiamo (Fr. LVI): «Come mamma nella fame / tutto ai bimbi dona il pane»; e di seguito c'è la significativa auto-identificazione del Nostro con questa figura materna: «Così m'è grato confortare altrui / mentre rotolo dentro». È stupenda questa clausola, una tra le più citate di Rebora, anche come modello di condensazione semantica. Mentre egli ha tutta una serie di difficoltà materiali ed esistenziali, espresse in maniera efficacissima in quel «rotolo dentro», non per questo vieta a se stesso di amare; ed è qui il vertice dell'amore, perché non si può immaginare un amore maggiore di quello di colui che, pur stando molto male, pensa agli altri e dà agli altri, nonostante le molte difficoltà.

La madre è modello di vita, per Rebora, sia prima che dopo la sua «conversione». Il suo ideale cristiano coincide con quello umano, e questo da sempre perché, come sostenuto anche da altri studiosi, nel caso di Rebora non vi è stata una vera conversione. Personalmente non ho mai creduto alle conversioni nette e repentine, agli improvvisi passaggi dal male totale al bene totale, anche se questo forse non piace a chi è affascinato da San Paolo sulla via di Damasco. In realtà, le «conversioni» sono piuttosto delle decisioni forti, e ben situabili nel tempo e nello spazio, che accelerano il cammino in una direzione nella quale si stava comunque andando; come la natura, la mente

umana procede nella continuità. Sia prima che dopo la «conversione», in Rebora la figura della madre è quasi sostitutiva della Divinità. Se Rebora fosse stato un pastore protestante, anziché un sacerdote cattolico, sarebbe stato per questo duramente sconfessato dalla sua Chiesa, e accusato di paganesimo, perché solo il cattolicesimo latino, e neppure quello orientale, consente, nell'ambito del cristianesimo, l'associazione al Divino della donna-madre attraverso la figura quasi trinitaria della Vergine Maria. Fino al recente pontefice Giovanni Paolo I, che affermò, seppur solo per finalità pastorali, la natura più materna che paterna di Dio.

È rarissimo che nelle poesie di Rebora si parli di Cristo senza parlare anche di sua madre. Col suo culto della Vergine che è esso stesso culto del Divino, senza quasi bisogno di mediazione, Rebora è forse l'esponente più autentico di un particolare e sedimentato cattolicesimo, irriducibile seppur non necessariamente integralista.

La mamma è colei che dà tutto, senza chiedere nulla in cambio, colei che dà soffrendo ma non fa pesare la sua sofferenza; anche in questo, essa è metafora e, ancor più, espressione reale della Divinità. Alcuni versi reboriani di ispirazione religiosa recitano: «O Mamma tu che, offesa, hai dato il sangue, / che un dì il tuo Figlio prese per salvarci»². È la Vergine che dà il sangue di Cristo; lo dà prima lei che lui, e comunque lui non potrebbe darlo se lei non lo desse insieme a lui.

C'è un altro bellissimo passaggio che recita: «sosta fec'io a una dimora buona:/ madre con bimbo su una soglia stava»³. Si parlava prima di questa stasi non passiva, ma forte come la natura, di questa immagine concreta di perennità, di tranquillità, di ancoraggio sicuro contro tutte le avversità; la madre reboriana incarna tutte le speranze di cui l'uomo ha bisogno per continuare a vivere.

E come è stato ampiamente documentato da altri anche Lydia, la donna di Rebora, è archetipo di maternità. Uno psicoanalista o uno psicologo in certe poesie di Rebora dedicate a Lydia Natus vedrebbe delle forme irrisolte di sessualità o di pulsionalità; io preferisco invece non vedere nulla di tutto questo, e vedere solo ciò che esse dicono e fanno immediatamente (non mediatamente) percepire. Per esempio, egli dedica a Lydia una poesia in cui la immagina come una bambinella che va a scuola con le treccine, ed ecco lo psicoanalista scoprirvi l'immane perversione; mentre io penso che questa immagine appartiene alla visione profonda e sistematica dell'uomo Rebora, al suo bisogno di inserire tutto ciò che ama in un ventre ma-

terno, nel senso nobile, non riduttivo o pulsionale della parola «ventre»; come quel «ventre» di cui parla l'Ave Maria. Se egli tanto ama la «mamma» da identificarsi con essa, allora non può che amare di amore materno anche la sua donna, che diventa così «legittimamente» la sua bambina.

Concluderei citando alcuni versi che ho scelto dai *Frammenti lirici*. Il frammento II è uno di quelli che parlano più a fondo della «mamma»: «E l'universo ingenuo si rivela / come alla mamma, quando è sola, il bimbo». In quel *quando è sola* vedo la dimensione del segreto, che è così importante nella biografia interiore di Rebora. In altro contesto egli scrive di uno *sbocciare non visto*, attribuito a se stesso; oppure di *canti anonimi*. Tutti questi riferimenti non sono vittimismo di un perdente, ma un identificarsi con ciò che è reale ed è vero ed è vivo ed è forte senza essere dichiarato; rimanendo nel segreto. Lo *sbocciare non visto* è la più bella immagine poetica, nella quale io mi sia mai imbattuto, per esprimere l'opposizione (mia e di tanti altri) alla nostra civiltà sempre più fondata sullo spettacolo, cioè sul «far sbocciare per lo sguardo superficiale degli anonimi altri». E, ancora una volta, la madre è la chiave giusta; perché la madre, la «mamma» anzi, quando è sola ha un rapporto del tutto particolare col suo bambino. È diversa, col suo bambino, nello sguardo, nella mimica, nei gesti, rispetto a quando è alla presenza del marito o di altri; ecco lo *sbocciare non visto*. E in questo stesso frammento II troviamo: «Mamma, zolla aria luce»; tutte parole femminili, metafore della natura e collegamento fortissimo della «mamma» alla terra.

Passiamo al frammento XII, scritto prima della «conversione»: «L'anima tarda, sul balcon tranquillo / alla mamma vicina io mi riposo: / spazia ella intorno tacita e divina». Quindi, sappiamo che fin da prima della «conversione» egli considerava divina la madre. Poi scrive: «E mi vergogno ripensando a lei / che nel donare il sangue fu serena». Quando ci sarà la trasposizione nella Vergine Maria che dona il sangue del Figlio, sarà la stessa cosa.

Ricordo un verso prima citato: «O mamma, così mamma / da non poterti saperel!». La «mammità» è, nel suo profondo, così ineffabile da risultare non solo «indicibile», ma addirittura «incomprensibile»: proprio come la Divinità, e null'altro oltre ad essa.

Nel frammento XXXVIII, una poesia dedicata a una fanciulla, leggiamo: «Un caldo barlume al tramonto / sembrava il piacer del tuo viso». Anche in altri versi ho trovato questo non poter describe-

re la bellezza di una donna se non facendo riferimento alle categorie del calore materno, come se la sensualità o la passionalità di Rebora fosse stata, non dico limitata o fagocitata, ma indirizzata e intimamente plasmata, e al contempo sublimata, dall'immagine materna; o meglio, dall'immagine-realtà, umana e divina al contempo, della «mamma».

Note

- ¹ E. Grandesso, *Clemente Rebora*, Edizioni del Noce (collana «Grandi Scrittori Italiani»), Camposampiero, 1990, pp. 15-16.
- ² *Madonna di Re*, in *Le poesie*, Garzanti, Milano, 1988, p. 412.
- ³ *Curriculum vitae*, vv. 236-237, ivi, p. 300.

Giorgio Bárberi Squarotti

La città e la guerra

La città di Rebora nell'opposizione, del resto canonica, rispetto alla campagna appare delineata, secondo la doppia faccia dell'osservazione e dell'allegoria, ne *Il ritmo della campagna in città*, che uscì su «La Voce» nel 1913. È un testo abbastanza singolare, nel senso che usa molti modi e trattamenti dei materiali tipici del procedimento costruttivo palazzeschi, fra crepuscolarismo e futurismo, in quello spazio intermedio in cui la prosasticità del lessico, accresciuta anzi che corretta dalle rime molto irregolarmente disposte ma accuratamente scelte per collegare parole accentuatamente comuni e colloquiali, trapassa facilmente nell'opposto scatto della bizzarria, della provocatorietà raggiunta soprattutto con l'uso della riproduzione mimetica del dialogo, dei termini del parlato a voce alta di quel luogo deputato della confusione e del mercimonio basso e volgare che è il mercato, secondo lo schema de *La passeggiata* di Palazzeschi. L'intento è di annullare completamente ogni progetto descrittivo per rilevare fortemente gli aspetti degradati del paesaggio urbano. Dietro, sí, c'è il D'Annunzio de *Le città terribili* della *Laus vitae*, citate come ricordo da negare immediatamente; e programmaticamente, infatti, Rebora, nel momento in cui evoca l'umanità mercuriale dedita al guadagno e ammiccante per il quotidiano inganno della vendita delle merci, porta al livello di una commedia da piazza e da strada come luoghi del più comune e banale mercato la tragicità dannunziana, che vede l'orrore e la gloria delle «città terribili», e alle città aggiun-

ge, appunto, un aggettivo che le solleva al grado dell'eccezionalità, dell'esemplarità tragica.

La colloquialità crepuscolare viene corretta nella direzione del grottesco da Palazzeschi, in quella del duro e aspro giudizio morale da Rebora, che in questo modo viene a straniare l'uso del tipico modo crepuscolare onde farne la sigla evidente dell'autodefinizione della volgarità da parte di chi pronuncia le formule dell'imbonimento del mercato: «Pere e mele, e la bell'uva / moscadella e grignoldò: / tutta la mangia chi n'assaggia un po'! - / - Ehi! - Ohi! - L'ultime, l'ultime! / - Tripoli, bel suol d'amore... / La pesca spaccacuore! / - Che rosolio, che sapore! - Che colore le angurie di gelo!». Il verso della canzone patriottica si inserisce, con un violento effetto di straniamento che ha in sé un'aspra carica polemica, fra la riproduzione mimetica delle grida dei venditori del mercato. La mimesi riproduce perfino le esclamazioni, fra l'uno e l'altro dei formulari della presentazione pubblicitaria dei propri prodotti proposti in vendita. È un procedimento in qualche misura futurista, secondo quanto propone il manifesto del teatro di varietà. La conclamata e clamorosa commedia del commercio al minuto subisce l'interruzione grottesca del verso della canzone della guerra di Libia, già di per sé, del resto, degradante e involgarente rispetto alla serietà della guerra stessa, ridotta al livello dello spettacolo di *café chantant*. Conseguenza della mimesi delle grida dei venditori ambulanti è la descrizione del paesaggio urbano del mercato, in quell'arsura d'agosto che anche D'Annunzio evoca, sempre nella *Laus vitae*, come l'esaltazione irrimediabile di tutte le angosce, le larve, i vizi, i terrori, le «manie» della città: «Sul carnoso discinto clamore / del popolo vivo / in lievito festivo, / tra corbe e spacci / zampillanti di rosso sui banchi / in scivoli di bucce e mosto / per l'imbrattate predelle, / i fruttivendoli bèrciano / matricolati mondando cestelle / dai cavalletti impalcati, / rigovernando carretti / che dagli scaltri riquadri / ambigui di prezzo e di vista / invitano al ristoro chi respira / nel lezzo gli asfalti / di quest'agosto senz'alberi / per la città che smagrita, in corsetto, / spiccia ritrova il suo dialetto». Ciò che domina è il senso d'inganno che è legato con il mercato, nel particolare aspetto del commercio di quella «campagna in città» che sembrerebbe poter essere il ristoro dello spazio arso, senza alberi, pieno di lezzo. La campagna degli alberi di frutto si riduce a oggetto di contrattazione che ha l'ammicco dell'inganno e la conclusione nel «resto di un franco» insudiciato

dalla «mano cisposa» del venditore. L'aspirazione al refrigerio della campagna si concreta nel grappolo d'uva, ma la gioia è subito avvelenata dal contesto del mercato, che rammenta, con il ritornare delle grida imbonitorie dei venditori, che la natura è giunta nella città per essere fatta oggetto di contrattazione e di commercio, e già prima è, in qualche misura, corrotta, non autentica e sana, troppo essendo stata cianciata sui banchi e sui carretti.

L'intero componimento di Rebora intende rappresentare, nei termini della riduzione dei frutti a oggetto di grida d'inganno e di seduzione ammiccante del cittadino arso dal sole d'agosto, l'improponibilità del tradizionale contrasto fra città e campagna come opposizione (manzoniana) di strade e case ammucchiate a case all'aria pura della natura. Il venditore è «un uomo da vino e da cicca», e la gente del mercato, gli acquirenti, sono un'umanità che si urta, si aggroviglia, decade anch'essa allo stesso livello di avidità animale che è anche del protagonista che ha acquistato un grappolo d'uva e che se lo mangia subito, immergendosi totalmente nel piacere animale del «frutto che spappola e cola»: «E pregusto la polpa, palpando la giacca / che sforza gonfia sui bottoni storti / fra chi s'impasta e s'imbotta, / e chi borbotta agli scrolli / salvando a sghembo gl'involti, / e chi nell'impiccio del calcolo / stringe canestri sul grembo, / e chi torna e riparte in bisticcio / per abbonire il contratto, / e chi, quanto a guardare, smalizia / fra sputo e sputo, toltosi la pipa, / mentre il fiotto si stipa e s'alterna / per la via sbarazzina». È il trionfo dell'avidità e della volgarità cittadina, suscitata dal «ritmo della campagna in città»: al grado dell'esperienza quotidiana, così remota da quella ugualmente disgustosa e repellente, ma vista in una prospettiva alta di giudizio politico ed estetico in funzione del quale è anche l'espressionismo descrittivo delle «manie quotidiane» che aleggiano, col delirio e la decadenza fisica e spirituale, nella città d'estate di D'Annunzio. Significativamente l'ultima parola del componimento reboriano è «diavolerie»: «Rintronanti parole / in gibigianna di diavolerie».

È la sigla apposta alla descrizione della città come luogo dell'inganno, che si concreta nelle trattative del mercato, con i loro riti tradizionali. Rebora parla del «battibaleno del corso», di «rintronanti parole», della «gibigianna di diavolerie»: che sono le immagini della finzione subdola dell'estate cittadina. La campagna, in città, non è che strumento del mercato: sí sogno di freschezza e di piacere, ma

sottoposto al pagamento del pedaggio dell'acquisto, e anche della trattativa, con tutto quello che di degradato e volgare c'è in questo.

Altrove, nel LXIX dei *Frammenti lirici*, Rebora aveva già evocato e descritto la città impura e corrotta sotto la pioggia invocata come lavacro purificatore: «O pioggia feroce che lavi ai selciati / lordure e menzogne / nell'anime impure, / scarnifichi ad essi le rughe / e ai morti viventi, le rogne! / Quando è sole, il pattume / e le pietre dei corsi / gemme sembrano e piume, / e fra genti e lavoro / scintilla il similoro / di tutti, e s'empiono i vuoti rimorsi; / ma in oscura meraviglia / fra un terror di profezia / tu, per la tenebra nuda / della cruda grondante tua striglia, / rodi chi visse di baratto e scoria: / annaspa egli nella memoria, / o si rimescola agli altri rifiuti, / o va stordito ai rivoli di spurghi / che tu gli spazzi via». Le «città terribili» di D'Annunzio sono anche qui molto vicine, e termini come «scoria», «pietre dei corsi» e «pattume» vengono di lì, e anche quell'espressionismo lessicale che Rebora pone subito in primo piano, in modo più violento e provocatorio di D'Annunzio, perché ne fa oggetto di rime aspre e chiocce che si accompagnano al ritmo convulso di quella che pure è la più comune giunzione di versi nella tradizione italiana, l'endecasillabo e il settenario. La differenza fra la città di Rebora e quella della *Laus vitae* è nel fatto che il «frammento lirico» tende fin dall'inizio a scavare a fondo nell'aspetto morale della corruzione della città, nel fatto che le lordure e il pattume sono le estrinsecazioni sensibili del male vile e abietto delle anime, dedite alla menzogna e al baratto (e qui ritorna allora quel motivo del mercato degradante in sé, in quanto inevitabile fonte di corruzione, che è anche nel *Ritmo della campagna in città*). La pioggia è subito la figura della purificazione necessaria per la corruzione allegorica della città terrena, non solo in quanto la lava e ne asporta le scorie e il pattume, ma anche perché toglie via ogni orpello che, col sole, copre l'orrore e la vergogna. L'anima malata e corrotta sotto la pioggia o è trascinata via con altre scorie della città, o si trova costretta a prendere coscienza della propria degradazione e a offrirsi, spoglia, al lavacro che l'acqua è. Rebora, insomma, trasporta subito nell'atmosfera dei simboli spirituali i dati della città corrotta e le vicende della natura in città. Anche per «chi fra i bari del mondo non volle aver bazza» la pioggia può operare il rinnovamento, liberando nell'ascesi «l'oro e la gloria / che non si vendon né recan piacere». È una prova, che trascina, senza più maschere e inganni d'apparenze gradevo-

li, con gli altri rifiuti chi è corrotto e libera chi non si è arreso alle regole del mercato e del guadagno da quanto impediva di vederne l'oro e la gloria, finalmente in grado di splendere. L'ultima parola del «frammento» è Dio: anzi, la luce di Dio che illumina, dopo l'azione liberatrice e purificatrice della pioggia, l'anima rivelata nella sua autenticità. La pioggia opera «come la morte», cioè fa morire al mondo, che invilisce la grandezza e la purezza interiore, giudicandole in base alla tavola di valori dell'economicità. È la contrapposizione della luce di Dio e dell'oro dell'anima al baudelairiano fango della città: che è soprattutto quello interiore, su cui si appunta la rappresentazione reboriana più che sugli aspetti esteriori della città stessa. Di qui deriva la forte metaforicità della poesia di Rebora: le rughe dell'anima, le rogne interiori, il similoro delle apparenze esteriori, la cruda grondante striglia che è la pioggia, ecc. Sono metafore intensamente espressive, che devono incidere con particolare evidenza l'aspetto tutto interiore della rappresentazione che si serve della pioggia, della città, degli elementi specifici che luogo e fenomeno presentano in funzione della figura complessiva dell'allegoria. Gli uomini comuni sono detti «morti viventi»: morti nell'anima, che la prova di morte, che è allegoricamente la pioggia, condanna.

Di fronte alla città sta una natura ambigua, dalle molte e opposte facce, finché non si esprima nel culmine della vetta, che è, ancora una volta sfruttando appieno il valore allegorico degli elementi descrittivi, la figura dell'ascesa oltre menzogne e traffici e dell'ascesi dell'anima, onde l'itinerario che si compie dalla pianura attraverso le colline fino alla montagna ripete la stessa fatica del sollevarsi dell'anima dalla miseria terrena verso la suprema esperienza dello spirito disincarnato. Il frammento LXX è costruito su un iniziale periodo logico di quarantotto versi. Ma sempre Rebora tende al respiro amplissimo, che, tuttavia, di continuo si ingorga nel ritmo affaticato, convulso, contorto dei versi, che sono quanto di più lontano possa immaginarsi da ogni ricerca di musicalità lirica. Il lessico collabora potentemente a queste spaccature e strozzature ritmiche con le forme espressionisticamente desuete che ampiamente lo costituiscono: «Dal grosso e scaltro rinunciar superbo / delle schiave pianure, / ch'a suon di nerbo la vietata altezza / sfogan nel moto isterico carponi / tra ruote polvere melma carboni, / per grumi di zolle e colture / e clamorosi grovigli di folle / in frégola di piacere acerbo; / dal pigro disnodar con sforzi grulli / delle ignare colline, / ch'a suon di

frulli la fiutata altezza / tentan su dal letargo come serpi / fra erte e scese vicine, / per vigne, biade, ronchi, cinte, sterpi, / e ville e masnade / in torpor d'opere e trastulli». È l'inizio dell'itinerario della parola e dell'anima dalla pianura alla vetta; e bene si può cogliere quello che è un carattere costante della poesia di Rebora, almeno nei *Frammenti lirici*, cioè l'accanita sollecitazione di ogni immagine attraverso o l'apposizione di un aggettivo fortemente dissonante quanto a significato e uso comune (anche in poesia) oppure l'insistenza su termini dotti e desueti. La prima funzione espressiva («schiave pianure», «moto isterico», «clamorosi grovigli di folle», «piacere acerbo», «sforzi grulli / delle ignare colline»; e dopo i versi citati abbiamo «avide gioaie», «tragiche catene», «vitreo silenzio», «cave rovine d'abissi», che è tipica forma di origine pascoliana, per l'uso evocativo e non descrittivo dell'aggettivo «cavo» apposto, per di più, a un termine di drammatico rilievo nell'evocazione di aspetti naturali quale è «rovine», «ghiacci protesi su lividi artigli») ha la funzione di chiarire anzitutto il carattere non esornativo e semplicemente descrittivo della presenza degli elementi naturalistici. Non è la rievocazione di un paesaggio, quanto di una serie di situazioni dell'anima assimilate allegoricamente alla scansione delle forme naturali di pianura, collina, montagna. Molto più tardi, nell'ultimo periodo di attività poetica, con aperta confessione di allegoricità Rebora intitolerà *Curriculum vitae* il poemetto che racconta l'uguale itinerario dalle bassure del mondo alla vetta della rivelazione di salvezza e di conforto di Dio. In tale impostazione del problema dell'uso degli elementi naturali, è necessario che i termini che li designano siano riempiti immediatamente di significato morale e spirituale oppure siano così fortemente sollecitati da perdere la loro oggettività puramente naturalistica per poter assurgere alla funzione di tappe dell'itinerario di ascesi. Le cose sono così assunte al valore di cifre di un discorso dell'anima. Dietro tale uso di rottura della comunicazione consueta del nesso in poesia di sostantivo e aggettivo, per la quale l'aggettivo è l'aggiunta più o meno decorativa o, al massimo, intesa alla migliore specificazione e rilevazione del sostantivo, sta il modello del Pascoli, che, però, Rebora sposta decisamente dall'intento di indicare la misteriosa e misterica simbolicità delle cose a quello di costringerle a rivelare l'intrinseca condizione morale, ciò che significa, allora, una lettura non più simbolista, ma etica del mondo, secondo modelli di tradizione patristica e d'esegesi biblica. La «vetta»

a cui si conclude l'itinerario descritto da Rebora ha la terribile esemplarità di una suprema prova morale: «Da piani colline giogaie catene / si lamina enorme la vetta / su vertebre e stinchi a vedetta / con l'anima ardente nei geli costretta. / Sopra, il vuoto dell'ombra e del fuoco / in infinita voragine tùrbina: / sotto, dal vano dell'aria la terra / - fra bave di nubi e tormenta - / l'ultime scaglie le avventa, / e fugge ghermendo la vita / effimera d'orme e di voci / in vertigine atterrita. / Fra incomprensioni immutabili / di spregio, d'invidia, di voglia, / dal basso che ignora all'alto che spoglia, / ogni cosa intendendo oltre aspetta / in fede enorme la vetta: / dal piede inestricabil di catene, / unica al cielo misura la forza; / con l'anima ardente in gelida scorza, / da sola respira il tremendo suo bene». L'attingimento della vetta non significa affatto la gioia del trionfo. È, al contrario, qualcosa di terribile, di quasi mortale. La moralità degli elementi della natura viene esaltata proprio nel momento in cui l'ascesa si conclude. La vertigine è il frutto della conquista, quella vertigine che è ben pascoliana anch'essa, ma che non è quella del cosmico contemplarsi su un granello di roccia perduto nell'infinità dei cieli, quanto invece quella di chi si trova sospeso fra l'elevazione suprema e l'esanime abisso, e in quella condizione hanno da misurarsi la sua capacità di ascensione o l'inesorabilità delle catene che lo trattengono legato al basso, alla pianura, ai traffici, alla melma. La terra si porta via, in questa cosmica fuga, la vita effimera: ma di sopra c'è l'infinita voragine d'ombra e di fuoco del cielo, che incute orrore e terrore. La vetta costringe l'anima a misurarsi col cielo, poiché essa stessa si commisura al cielo.

L'allegoria dell'ascesa alla vetta indica esemplarmente il procedimento reboriano di sollecitazione delle cose in funzione della rivelazione della loro moralità interna, in quanto simboli della condizione morale dell'uomo che le sceglie per viverci in mezzo e per usarle. Lo stesso accade nel LV frammento, con la contrapposizione fra la primavera come la stagione dello slancio vitale e della giovinezza amorosa e la condizione di aridità, di inerzia interiore che è del poeta. Siamo all'interno di un discorso poetico che ha dietro di sé l'illustre modello leopardiano de *Il passero solitario*: ma anche in questo caso Rebora tende più alla moralizzazione della situazione che a ripetere le considerazioni leopardiane di tipo metaletterario intorno all'opposizione fra canto e vita, poesia e amore. Si pensi ancora a come Rebora traduce le forme poetiche e le metafore del vitalismo pa-

nico di origine dannunziana, ma non senza qualche reminiscenza del Carducci più grossamente carnale, nell'apologo della tensione che conduce al fallimento, dell'ansia generatrice della natura che non trova sbocco nell'incontro umano, e allora tutto si disfà e si consuma nel nulla. C'è spesso nella poesia di Rebora un che di molto corposo, c'è una metamorfosi della natura in forme umane per significarne l'esemplarità carnale ed erotica. Il sole, i monti, il piano, le strade, i borghi sono trasfigurati nei protagonisti di un enorme coito della natura, nel quale dovrebbe situarsi e giungere alla pienezza della gioia l'incontro dei «giovani cercanti». L'animazione totale della natura, se in questo frammento non è direttamente funzionale rispetto alla moralità da ricavarsi da ogni cosa per la lezione dell'anima, tuttavia viene a cancellare ogni autonomia del paesaggio. Rebora non è mai un poeta di descrizione, ma piuttosto un poeta di trasfigurazione e di trasformazione delle cose, soprattutto degli elementi della natura. L'evocazione della natura nel furore della generazione conduce all'apologo del fallimento dell'incontro fra il «compagno» e la «compagna», che non riescono a riconoscersi pur nell'ambientazione così fervidamente erotica del paesaggio. La prova, questa volta come tante altre volte nella poesia di Rebora, fallisce. C'è uno stacco fra natura e uomo che non si colma, come appare anche nel frammento della primavera (LV); e l'arrivo del tramonto e della notte sigla il fallimento, che non per nulla è ambientato nella città come luogo della negatività senza remissione: «S'annidò il cielo corto, / e si fece uno spento bracer; / languì alla terra il piacere, / e si fece la spoglia di un morto: / strisciò la notte, / scivolò la partenza, / s'aprì la voragine / della città rombante. Si lasciarono, / e lasciarono la giovinezza».

La costruzione dei testi come itinerario fra le cose è frequente nei *Frammenti lirici*. La poesia nasce come viaggio morale, confronto della coscienza con i principi etici e della vita, compiuto nell'occasione del contatto con la natura nei diversi aspetti, nelle varie forme, nel susseguirsi delle vicende. Il viaggio come struttura rappresentativa offre le possibilità più ricche e numerose di far reagire pensiero e oggetti, l'anima e le forme. Ciò è vero anche nei pochi casi in cui Rebora sembra volgersi a contemplare l'idillio naturale, come accade nel frammento LX. La predilezione di Rebora è per il moto da luogo a luogo o attraverso i luoghi o nel variare delle forme. Anche l'idillio è movimento, non quiete, e in ogni caso è una prova dell'a-

nima: «In queste sponde l'anima fluisce / quasi gorgo di rio che scivoli, / quando a specchio dell'acqua / giù sprofonda il desio / dei salici, in riflessi di pendío». Facile vedere anche in questo paesaggio di idillio, nelle forme che da sempre definiscono il *locus amoenus*, la volontà di cavare moralità da esse. Anche in questo frammento la sollecitazione degli elementi del linguaggio poetico è molto forte: «Nei vasti contorni volteggia / librata la nitida reggia»; «tutto par d'usignolo»; «con giro piumato si muovon le membra», ecc. Non è soltanto il rinnovato nesso fra sostantivo e aggettivo, ma è una tensione metaforica continua, che vuole rinnovare a fondo la descrizione del paesaggio di serenità e di idillio, e riferirlo, allora, più intensamente e decisamente alla condizione dell'anima, che, del resto, rispecchiata nel paesaggio, costituisce il motivo principale della seconda parte del testo. «Il desio / dei salici, in riflessi di pendío», con la semanticità molto allentata e l'intensissima liricità, rappresenta uno dei non frequenti momenti in cui Rebora sembra anticipare le forme del lirismo più raffinato degli anni ermetici; e costituisce un significativo esempio della complessità del discorso poetico reboriano, anche nei momenti in cui si acqueta e addolcisce, nella raffigurazione del rinnovato idillio postpascoliano.

Questo modo di comporre è ancora più evidente in «frammenti» in cui il momento oggettivo e naturalistico non è che il punto di partenza per l'esame di coscienza e la moralità cavata dalle cose. È il caso, esemplarmente, del frammento LXIII: «Quasi luna albeggiando è il sol fra nebbie, / e nel gravoso spazio / sta la terra in vestigio / immobilmente bigio, / dove è una floscia attesa, / un'abitudine stanca, / un effluvio sepolto, / un'ebbrezza sospesa, / un annunzio che tarda: / ma in voi alberi appena, / dall'ascension dei tronchi / al volo adorante dei rami / l'indicibil fervor ha sentimento; / e in voi, socchiusi gli occhi / in un'intensa pace, / s'adunano le larve / dell'immortal ritorno, / e la speranza guarda. / In voi e in me». La moralità della natura è anche qui l'elemento fondamentale del discorso poetico di Rebora. Il sole che assembla la luna, le nebbie, il grigiore, l'immediato passaggio dal concreto delle cose all'astratto del simbolo morale e coscienziale («gravoso spazio», «floscia attesa», «abitudine stanca»: e sono tutte indicazioni che si riferiscono al momento della giornata che si inizia e che, invece di portare lo slancio e la novità, reca con sé l'attenuazione della vita, l'abitudine, la ripetitività, l'annullamento dello slancio vitale) sono tutti elementi tipici di que-

sto procedere costruttivo e compositivo di Rebora. Dopo, l'intero testo si svolge come meditazione sul valore che è in ogni momento della vita del mondo e sullo spirito che costituisce meta da raggiungere, fine da attuare. È qui evidente anche un altro modo dell'oratoria che è sottesa a tanti dei «frammenti» di Rebora: l'accumulazione, che non è di oggetti, come sarà poi in Montale o come è stata in Pascoli, ma di concetti e di condizioni morali: di simboli morali, insomma, perché l'oratoria reboriana su questi si fonda, per un di più di scavo, una necessità intrinseca di caricare il momento etico del discorso, così raro nella poesia italiana, che si muove piuttosto nella simbologia della natura, di farlo evidente, di imporlo al destinatario disavvezzo. L'espressionismo morale di Rebora finisce a definire una costante retorica dell'anima, che si manifesta nel linguaggio irto, inusuale, dissonante, nei ritmi convulsi e affannosi dei versi, ed è la stessa retorica che sollecita continuamente le cose, e costruisce le più complicate e ardue e anche contorte e sofistiche metafore. Il frammento LXIII è di quelli che raccontano l'itinerario dell'anima verso un approdo di serenità, d'impegno, di gioia del lavoro, di rinnovamento interiore, che trae immagini e forme dall'esaltazione dell'albero come la figura della tensione verso l'alto e della novità della vita nel volgersi delle stagioni: «E inutilmente tu, gravoso spazio, / dall'infecunda nuvolaglia premi / l'indicibil fervore: / la bigia terra inerte / dai tronchi ai rami ascende; / la bigia anima inerte / nell'amore e nell'atto più s'intende, / e sugge dal tormento / le sue gioie più certe». Il parallelismo fra la terra e l'anima, in questi versi, è quasi paradigmatico del procedimento fondamentale dei *Frammenti lirici*. Ma il frammento LXIII è anche prezioso per la rilevazione di un altro aspetto della poesia di Rebora, che è concettuale molto spesso, intrisa di termini filosofici, densa di un pensiero tuttavia arrovellato, convulso, non pacificato mai, se non in momenti molto rari, come questo, della celebrazione dei poeti, dei sapienti, degli «ignoti eroi», che permettono il riscatto del mondo e della vita dall'inerzia e dal torpore. Del resto, anche il frammento LXIV propone la stessa presenza simbolica (non simbolistica: Rebora dal simbolismo, ancora così fortemente attivo nel Novecento poetico europeo, è abbastanza lontano) dell'albero come figura della vicenda di nascita, vita fiorente, frutto, che è anche del poeta, ma in un modo rovesciato, contorto, convulsamente contraddittorio: «Nell'invernal brughiera, / linfa segreta, nei profondi pori / l'albero, asciutto

come spina, irrori: / ti svelerà nel fior la primavera / e l'estate nel frutto, / esausta allor la radice. / Io t'assomiglio: in aridezza triste, / meno ti canto, amor, e più sei tutto; / e spàmpano felice / quando tu vai distrutto».

Ecco, esemplificato qui, un altro carattere essenziale dei *Frammenti lirici* e di tutta la poesia di Rebora: l'applicazione di ogni elemento oggettivo alla meditazione di sé, al chiarimento dell'anima, al riconoscimento e al giudizio della propria condizione spirituale ed esistenziale. È un carattere che Rebora condivide con altri scrittori vociani, anche al di fuori della vera e propria scrittura in versi: e penso, anche per i riscontri possibili con il Rebora dei versi di guerra, al Serra dell'*Esame di coscienza di un letterato*, e, nell'ambito della poesia, allo Sbarbaro di *Pianissimo*, che, però, immette l'indagine interiore in un *décor maudit* che è del tutto estraneo alla sobrietà ideologica (già, nel fondo, religiosa) di Rebora, così prudente e circospetto nell'esporre le motivazioni esistenziali della propria coscienza inquieta e portato piuttosto a vederne le ragioni concettuali, i conflitti con i principi etici universali, il confronto con le opposte ragioni del «mondo», inteso in senso cristiano come l'avversario dell'ascesi spirituale, il peso e l'ostacolo volgare e un poco abietto per lo slancio di elevazione verso la verità, il rapporto d'amore con gli altri uomini, la tensione, già concretata a tratti, anche se in modo vago ancora, a Dio. Nei *Frammenti lirici* c'è un iato radicale fra il poeta e gli altri uomini, quelli che sono morti viventi, dediti ai traffici, intesi sempre e soltanto al mercato, contenti della pianura, cittadini della città terrena che è il tempio dei mercanti. È una posizione decisamente aristocratica, che Rebora ha in comune con l'ideologia vociana e, in genere, con la cultura letteraria dell'inizio del Novecento, quando più si avverte l'incombere sulla letteratura, sull'arte, sull'intelligenza, del peso della cultura di massa, soprattutto identificata con la riduzione dei valori a quelli puramente economici della società borghese o a quelli della produzione industriale, a cui portano i loro contributi celebrativi e adulatori i futuristi. Ci sono, dietro, il «Convito», il «Regno», la «Voce» stessa, e anche D'Annunzio e il Pascoli de *La piccozza* e di *Andrée*, con il disprezzo per gli applausi volgari della folla, per la compagnia degli altri uomini ammiratori soltanto del successo, là dove l'eroe intellettuale non può che cercare la sublimità della solitudine; e l'ascesa del poeta ne *La piccozza* non è affatto lontana da quella raccontata da Rebora, con l'analogia

allegoria della montagna solitaria e altissima da raggiungere con la fatica, il dolore, lo sforzo sopraumano, per sfuggire alle lodi e al plauso della massa che non può non rendere volgare anche l'altezza della poesia: né è senza significato che, nel *Commiato* di *Alcyone*, D'Annunzio si rivolga al Pascoli come all'aedo che ama le solitudini montane, non diversamente dallo stesso Gabriele, anche se la sua ascesa si compie sull'opposta balza rispetto a quella a cui sale Giovanni, sia in senso ideale, per quel che riguarda la diversità del genere di poesia, sia in senso reale, in relazione con la diversità dei versanti delle Alpi Apuane, verso la Versilia e verso la Garfagnana, a cui i due poeti guardano nella loro elevazione sublime alle vette della poesia.

L'aristocraticità spirituale della poesia di Rebora ha queste radici o, meglio, ha questi punti di riferimento. Ma Rebora presenta un rovello e una continua torsione concettuale che lo distinguono dalle analoghe prese di posizione letterarie e ideologiche dei contemporanei. Non c'è tanto il disprezzo della massa oppure quello dell'economicità come unico valore e senso esclusivo della vita borghese (quello che è anche di Gozzano, sia pure da Guido espresso attraverso l'ironia e la scelta della distinzione sublimante che è la malattia e l'approssimazione della morte, come appare da *L'ipotesi* e da *Signorina Felicità*), quanto la presa di posizione e il giudizio nei confronti dell'inerzia spirituale e morale della maggior parte degli uomini, quelli che finiscono a rendere soffocante la vita, impossibile l'elevazione al pensiero, alla purità delle vette dell'anima, se non a prezzo di un'immensa fatica. L'iato che Rebora scava fra sé e la massa dei morti viventi nasce da questa opposizione fra chi è morto, appunto, nell'anima e chi, come l'albero, sente la linfa che ancora circola dentro e sollecita alla rinascita, anche se l'anima patisce a fondo la contraddizione di uno stato dissonante rispetto alla legge della natura. La non armonia dell'anima è nei confronti della legge della natura e nei confronti della verità, dell'amore, della purità dell'alba, delle vette, del dovere di fare luce in sé, come insistentemente Rebora scrive nei *Frammenti lirici*. La disarmonia di uomo e natura (dell'uomo d'eccezione che è il protagonista della raccolta, fatto diverso dalla massa dall'impegno spirituale e filosofico) si concreta nelle immagini dei monti contrapposte all'espressione del desiderio di completezza e d'amore che non riesce a farsi verità e vita, come è detto nel frammento LIII: «In un cofano azzurro / traluce la gemma dei monti /

con iridi di valli / e baleni di prati: / avesse la terra una mano / da inanellare e far mial!»

Si badi bene: non siamo in una nuova e originale manifestazione di vitalismo, quale il *Canto novo* di D'Annunzio, nella redazione originaria del 1882, tante volte esemplarmente presentata come espressione della volontà del possesso della vita della natura attraverso l'animazione e l'umanizzazione di essa, che, allora, può trasformarsi nella destinataria della passione dei sensi, mentre il giovane subisce l'analoga metamorfosi in monte, valle, acque, limpida forma naturale. Ciò che Rebora intende significare è l'aspirazione a offrire un'anima in armonia, analogamente a quanto presenta di perfezione lucida e quieta la natura. Ma questo presuppone lo scontro, la diversità, l'agonismo, la lotta, l'iato, quali mai tante volte sono detti nei *Frammenti lirici*: nel frammento XXIII, per esempio, nella contrapposizione fra le immagini della «digiuna forma rozza / del parentado» accolto nella stalla e il poeta che esce sulla soglia e paragona il contorto pensiero che sta elaborando a quella figura di pace pur appena e difficile e al giro dei monti e al cielo, e ne sente tutta l'estraneità e il peso, come il saggio dell'allegoria platonica della caverna, che dalla caverna esce fuori, ma per soffrire e sentire fino in fondo la pena degli uomini comuni da cui si sente diverso, e allora prova per essi pietà: «Muto alla soglia, / per l'umido giro dei monti / tendo lo sguardo e l'udito; / e se al mio strano pensier paragono / le immote umili forme / che giaccion dentro, arcano / dalla terra esce un fantasma, / e bacia solo chi dorme». La sorte di «chi dorme», di chi, cioè, non sa e non intende l'inganno mondano, e del cielo non vede se non quanto è contenibile in «una cruna» («E va nell'aria un dir d'avemmarie, / quasi di bimbi un parlottio raccolto / quando fra lor si vendono bugie. / Poi tranquillo ognun posa, / e in un guizzo anche il fuoco si spoglia: / filtra il cielo e sorveglia da una cruna»), è tuttavia di pace, anche se il bacio della larva che esce dalla terra, dalla natura, non è la rivelazione che venga dal cielo. Il privilegio del protagonista intellettuale dei *Frammenti lirici* è quello di avere coscienza di come è il mondo, menzogna e mercato; e la natura stessa è ambigua, ora confortevole e liberatrice, ora carica di oppressione, di corruzione, di peso anch'essa. La poesia filosofica della raccolta reboriana insiste su un platonismo di fondo, nel senso che il protagonista è alla continua ricerca della verità dell'idea, e nelle cose trova alterne e contraddittorie risposte, e non c'è mai nessuna immagine di più per-

fetta rispondenza della natura all'idea che non abbia contro, a volta a volta, le figure dell'inganno mondano, che le cose stesse sono.

Certamente la città continua sempre, in tutto il libro, a essere il polo negativo, quello che è più remoto dall'idea: «Chiedono i tempi agir forte nel mondo / in un perenne tumultuar balordo / di vita senza razza; / e che, fiumana alle marcite in guazza, / scoli ognuno nei molti, / e dissolva la sua intima pace / alla città vorace / che nella fogna ancor tutti affratella». È il frammento X, uno dei più rabbiosi, violenti, esasperati. È vero che la filosofia che sorregge questa poesia è soprattutto di carattere morale. Di qui i modi complessi e ardui di tale poesia, non per concentrazione di pensiero, quanto per eccesso di angoscia morale, di giudizio della coscienza, di volontà di raccogliere nel breve giro del verso, nel ritmo del testo, tutta l'evidenza e l'impegno della denuncia della corruzione della vita e della storia: «Tien gl'impeti sepolti, / intensa giovinezza, / o va segreta alla tua voga bella: / esser persona la saggezza or vieta. / Ben t'applaude chi compera e smercia, / Venere neutra immonda: / chi, di sé ghiotto nell'anima lercia, / con vasti gesti d'unione / umanità circonda; / chi fiuta la ragione / (cagna che ha piscio per ogni cantone!) / e il meccanismo e la scaltra parola / che il meditare aggiorna / e i letarghi consola; / e chi nel luminoso ingegno tende, / dal buio delle sue voglie, l'offesa / al segno divino dell'essere, / come fiocina a pesce in acqua accesa». È sempre il frammento X, uno dei più aspri e anche dei più rivelativi dell'intento reboriano. Sapienza, ragione, istinto, nel degradato mondo moderno, sono i moventi indifferenziati e intercambiabili dei comportamenti comuni, e finiscono con il degradare la giovinezza stessa. Il frammento si conclude con la sequenza affannosa delle domande sull'assenza dell'«interno paragon della certezza», della «sana limpida dolcezza», della «fraterna visione / che il palpito sorprende / delle fuggevoli cose, / e fa divina l'ora che si vive». Ciò che esiste è degradazione e corruzione, mentre il mondo è svuotato di ogni bellezza, di ogni grazia, di ogni presenza divina, di ogni verità. L'aristocraticità morale (non intellettuale) della posizione di Rebora respinge la mescolanza e l'uguaglianza degli uomini che è universale abbassamento, e non fraternità; la ragione che è strumento del letargo interiore, non la tensione verso la certezza ideale; la tenerezza per gli uomini e l'amore che non sono che la loro mercificazione nelle fogne della città infernale.

Per Rebora, che sceglie un genere di discorso poetico intriso di

intenti e di processi filosofici, non c'è, a differenza di un altro poeta filosofico, quale è Leopardi, nessun punto di riferimento oppositivo al di fuori della società, della storia, dell'ideologia della mercificazione di ogni valore, della vita, della giovinezza, come è la natura per il Leopardi, contro cui chiamare gli uomini a stringersi insieme, non per vincerla, ma per una solidarietà che renda meno profondo il dolore e il destino di male, così come la poesia, per Rebora, non si può proporre come la ginestra, fiore del deserto, capace di consolare le rovine della storia e di dare agli uomini l'esempio della virile accettazione della condizione tragica della vita. Rebora invece si arrovela, si tormenta, si confronta con la corruzione del mondo, e anche con se stesso, con la propria faticosa condizione di ricercatore del vero e della luce dell'anima. L'avversario è tanto più determinato quanto troppo generale per consentire altro che le domande sulle assenze del bene, sull'ottennebramento della capacità di vedere la purezza delle idee (la vetta luminosa).

I *Frammenti lirici* si chiudono su un'offerta della propria opera poetica all'ideale lettore, capace di consentirvi: «Il mio canto è un sentimento / che dal giorno affaticato / le notturne ore stancò: / e domandava la vita. // Tu, lettore, nel breve suono / che fa chicco dell'immenso, / odi il senso del tuo mondo: / e consentire ti giovi». Il lettore è scelto fra coloro che possono consentire all'altissima ambizione del poeta di essere maestro di verità, che ha dedicato vigilie e fatiche alla poesia, non diversamente da Dante, come dice nel XXIX canto del *Purgatorio*. Già nel frammento LXXI Rebora esprime il senso del risultato raggiunto attraverso la propria scelta di poetica, che è del tutto estranea a ogni incanto e piacere della parola: «Allegrezza, a poetare / il tuo incanto più non vola: / goda in sé del proprio canto / chi n'ascolta la parola». È stato superficialmente sostenuto che i crepuscolari, e Gozzano in particolare, sono stati l'alternativa rispetto a D'Annunzio: eppure si tratta di un discorso poetico che non si reggerebbe se non fosse continuamente sostenuto e riempito di significato per mezzo delle citazioni, delle allusioni, delle parodie dell'opera di D'Annunzio, in prosa e in versi. In realtà, neppure Sbarbaro è estraneo alle suggestioni dannunziane, soprattutto nelle forme *maudites* di *Pianissimo*; e qualche orma di D'Annunzio resta pure nella poesia futurista, quella che si compiace di accese sensualità oppure di vitalistici e panici momenti d'estasi naturalistiche. L'alternativa vera è Rebora, non altri. È la poesia senza can-

to, e in questa prospettiva è alternativa anche nei confronti della successiva poesia novecentesca, quella che si compiace dell'«illusione di canto» nella fine di tutte le altre illusioni. Per questo Rebora è sempre stato posto ai margini delle sistemazioni antologiche e storiografiche della poesia del nostro Novecento, magari accogliendolo per testi di più agevole lettura lirica, come *Campana di Lombardia* dei *Canti anonimi*. La poesia, alla conclusione dei *Frammenti lirici*, è altra faccenda rispetto al discorso che nel libro Rebora ha compiuto, almeno quella che si ritiene essere la poesia, cioè canto, orfica celebrazione e invenzione della parola.

Per quanto elevata essa sia, e tenda a esprimere le rappresentazioni fondamentali della conoscenza, spazio e tempo, nella prospettiva dell'«infinito» leopardiano, la conclusiva rivelazione a cui il poeta è approdato nel suo itinerario di ascesa spirituale, di purificazione morale, di liberazione dalla corruzione del mondo è infinitamente più alto: «Non contento è di spazi / né folgore di tempi / quanto la voce ch'io sento / quanto la luce ch'io vedo: / son flutti di cielo / e mari e fiumi e monti / e piante e creature / ch'entrano e vanno ove / una dolcezza è il cuore». Di fronte al canto sta un'idea di scrittura poetica che mira alla conoscenza dell'essenza, delle idee, al discorso dell'anima. Si spiega così, conclusivamente, in un testo che è fra i più pacificati e anche ritmicamente meno affannati e convulsi fra quelli che Rebora mai abbia composto, il significato che egli attribuisce alla poesia: essere la via alla dolcezza, al riconoscimento della verità delle cose, all'elevazione sulla corruzione della città, che ritorna ripetuta ancora una volta anche qui, all'eterno, contrapposto a ciò che è transeunte, fragile, mediocre: «Anima, hai gioia; perché? / A qual fonte bevesti, / a quale sole splendesti, / se d'intorno per noia / ogni forma è ritrosa / e sta la nebbia e appanna / l'ostinata città irosa, / e tutto ha un muro livido di fronte? / Come, segreta mia vena, / dall'inedia del giorno t'alimenti; / come tramuti del dolor l'arena / in un vigor d'oceano, / se fatica ti sprema e l'opaca / natura è qui trambusto? / Fra le catene libertà mi ride / e vien nell'ore mediocri l'eterno: / o poesia ch'io ti possedetti / quando più duro al tuo ozio era il tempo!». Il libro si chiude sulla conquista, che è dell'anima liberata dalle sue catene e anche da tutto il peso della città irosa, della mediocrità, della corruzione del mondo, ma è anche di un'idea assolutamente solitaria di poesia, che è la conquista difficile, faticosa, senza il conforto del canto, perché è viaggio della co-

scienza e verifica continua, a ogni tappa, del rapporto con il mondo, del giudizio che è necessario dare delle forme e delle manifestazioni della sua corruzione per poter giungere al discorso della verità, che è conquista e gioia, al congiungersi di pensiero e concretezza di esperienza e discorso: «Come remo allo scalmio aderisce, / come suon nell'udito s'invera, / la concretezza nel pensier mio calmo / beata e immortale si unisce». Il pensiero, finalmente, è calmo, dopo tanto rovello di ricerca e ingorgo di concetti.

Il frammento svolge così la poetica dell'anticanto, dell'armonia del pensiero contrapposta all'armonia delle parole, dell'eterno di fronte all'incanto mondano, cioè anche davanti a quanto è più alto nel mondo, sollevato sulla nebbia, sull'ira delle città, sull'oppressione delle bassure, sulle fogne dove la vita va miserabilmente a finire, dopo essere stata trafficata nelle vie e nelle piazze. Rebora dichiara di aver raggiunto, attraverso l'itinerario di ricerca e di ascesi della poesia così come egli la intende, con una memoria, dietro, del sommo esempio di poesia filosofica e morale, del tutto antilirica, di Campanella, l'eterno, il luogo vero dell'anima, l'autentica vita, e allora centrale è il nome di Dio, che non sarà ancora il Dio cristiano della conversione, ma che costituisce tuttavia il segno dell'aspirazione suprema della poesia reboriana, di essere scala alle idee, a Dio, poesia «sacra», allora, in quanto discorso del sublime: «Questo universo è più saldo / del trasmutabile giorno, / questa lusinga più vera / della tua isola, Circe; / al nostr'occhio di lince / anche la notte è vasta / per aguzzar lontano, / al nostro polmon sano / anche poc'aria basta / per respirar profondo, / se turbini con Dio / la volontà nutrita / di ricrear nel mondo / questa angoscia gioita, / quest'impe- to fecondo, / questo veggente oblio: / questa vita che è vita». L'itinerario d'ascesi conduce anche al superamento della *noche del alma* di san Juan de la Cruz, cioè quel peso d'inerzia, di angoscia (che, infatti, è ora «gioita»), che tanta parte ha nel discorso dei *Frammenti lirici*. Nella notte ormai lo sguardo «vede». La veggenza spirituale è raggiunta, la vera vita è toccata, quella che turbin con Dio, in un universo dove la lusinga della Circe mondana appare infinitamente inferiore. A posteriori Rebora dichiara ragioni e approdo della poesia, e anche la motivazione dell'irta e contorta dizione, dello stile inameno, del ritmo così convulso e faticoso, della stessa oscurità, che è quella della notte dell'anima dove alla fine ormai lo sguardo giunge a vedere.

I *Canti anonimi* sono già molto diversi, in quanto muovono dalla dichiarazione conclusiva dei *Frammenti lirici*. La poesia finisce nella folgorazione di un pensiero, nel giro breve di una sentenza, e l'oratoria ampia e aspra del primo libro pare ormai del tutto prosciugata, anche se ancora l'inconsueto metaforeggiare testimonia l'antilirismo reboriano («Sacchi a terra per gli occhi, / trincee fonde dei cuori – / l'età cavernicola è in noi»). Le brevissime sequenze di *E giunge l'onda, ma non giunge il mare*, di *Sacchi a terra per gli occhi*, di *Se Dio cresce*, di *Sotto il deserto*, di *Gira la tróttola viva*, sono, in fondo, le prove di una preparazione da lontano della rinuncia alla poesia, quando l'itinerario spirituale non avrà piú bisogno della parola esteriore, se non per appuntare i termini estremi del pensiero che accompagna osservazione e ripensamento delle ragioni di vita e di scelta. Non è piú un itinerario, ma è un raggiungimento che, infatti, si concentra nella sentenza, come segno della certezza attinta. Lo sbocco è un testo famoso, come *Dall'immagine tesa*, tutto contesto di allusioni bibliche, come la venuta di Dio non nel turbine, ma in un «bisbiglio», oppure l'arrivo imprevedibile, improvviso, come un ladro di notte. Il testo non è affatto il segno di una resistenza a chi deve venire, ma, al contrario, è una dichiarazione di certezza assoluta che l'attesa sarà riempita. Tanta poesia del Novecento nasce, in fondo, su questo senso di attesa della rivelazione e della presenza di Dio, di un Dio neppure pronunciato e pronunciabile, è discorso sull'alternativa al mondo e alla storia, che non esiste se non come aspettazione, come futuro, quasi come utopia. Rebora proprio questo esprime nel modo piú sobrio e intenso: e allora si può ben dire che qui è il culmine della poesia religiosa di Rebora, non certamente nei versi scritti per occasioni liturgiche e per obbedienza sacerdotale.

Le *Poesie sparse*, varie di date e di intenti, hanno il loro culmine nei testi scritti durante la prima guerra mondiale, ma raccolgono anche il molto pascoliano *Frammento (Clemente, non fare così!)*, che sembra la ripetizione dello Zvaní de *La Voce*, e l'altrettanto pascoliano *Prima del sonno*; il primo, tuttavia, contenitore anche di molti dei motivi dei coevi *Frammenti lirici* nelle dichiarazioni di tormento esistenziale e morale, di continua, ossessiva insoddisfazione. Ma ci sono anche poesie di gusto decisamente *maudit*, come *Movimenti di poesia* e *Notte a bandoliera*, che presentano il viaggio nella città notturna come itinerario nella disperata e convulsa corruzione del mondo, ma con un movimento piú alacre, con un gusto acre del-

le immagini balenanti e cupe di un'esistenza sprecata nella ricerca delle soddisfazioni degli istinti e dei sensi, mai giunta a nessuna luce dello spirito, condannata alla terra e all'ombra. Rebora usa il dialogo persino con onomatopée di origine futurista («ascolta, blonblòn, l'organetto»: e così l'organetto perde la crepuscolarità che gli è attaccata addosso) e con un taglio di descrizioni cittadine che sono fra D'Annunzio («fosforo nero al sobborgo», «un vial di fòrfora e saliva / con vortici di silenzio») e i futuristi: «Chiazze del cielo a ritroso, / città in freccia di sbieco» (e qui Rebora tocca uno dei vertici di scomposizione figurativa che i futuristi ben difficilmente hanno per conto loro raggiunto a causa del prevalere della tecnica sull'invenzione). Il dialogo è espressionisticamente inteso a registrare le forme della subdola corruzione, mentre, poi, Rebora adopera anche forme lessicali di curiosa matrice toscana (forse con la suggestione di Soffici e Campana) nel descrivere le tappe della sua visitazione notturna alla città corrotta, all'inferno che essa è: «Mogio balogio, / cappello di moccio, / pastrano di stanchezza, / dalla cravatta alle stringhe strozzato / cado il mio passo. / Agri volumi, / trànsito sordo / per l'abbrivo dell'ora, / fòsforo nero al sobborgo; / malizie di plebe / in raggere e barlumi / dalle porte discinte: / frullini di donne, / aste di buli alle gonne, / scoppi inciampanti di birichini». Poi ci sono «salamandre di case», che è una delle metafore più audaci dell'intera poesia di Rebora, a comporre il paesaggio espressionistico della notte della periferia cittadina, fino all'approdo alla falsa festa delle giostre, alle forme della decomposta fiera delle menzogne e degli inganni del divertimento, a quel luogo simbolico che è il *luna-park* come compendio di «atterrita esultanza», che è uno dei molti ossimori di questo testo e, in genere, della poesia reboriana: «E viaggia alla deriva / spinto fermo, in baraonda / verso clamori incendiati, / sotto cieli amalgamati / di sguardi senza perdono, / fra salamandre di case / sfacciate a uno spiazzo / che divíncola immane: / opachi nitriti, / squarciar di trombe, / colpi e rintocchi a sbaraglio; / allucinate tende / su svoli d'altalene, / palchi rintonanti / in arcobaleni agitati: / zaffate di nausea dolce, / fiato strinato d'arroste: / tutto lívido alle giostre / esaltate mulinanti / razzi rappe stucchi sbuffi, / abbacinata danza / nell'organo che schiaccia / l'atterrita esultanza». È un passo esemplare davvero della rappresentazione espressionistica e *maudite* dell'itinerario nella città notturna: che è raffigurata come un luogo di dannati, fra cupezze e bagliori, un inferno di suoni, di movimen-

ti, di apparizioni, che sono sempre nel fondo riferite a quel giudizio morale, a quel viaggio interiore che è il motivo essenziale della poesia reboriana, e che qui lascia il massimo spazio all'elencazione delle metafore e delle larve della corruzione.

Il viaggio nella notte cittadina è un viaggio di conoscenza: «Ritorno; chiuso in me, proprio un altro». La conoscenza è raggiunta. Bisogna passare attraverso l'inferno per giungere alla corsa finale verso il luogo dove nessuno o nessuna aspetta, ma dove è necessario «correre, correre, / con giubilante strazio», perché la meta è «il tut-toniente che sprona», è sempre quello spazio al di là della città infernale e dell'esperienza compiuta in essa e dell'angoscia dell'anima, aperto a un'aspettazione «senza fretta»: «E nessuno (nessuna) mi aspetta: / corro perché non ho fretta». L'ossimoro domina l'intero componimento, e si tratta di quella figura retorica che nel corso del Novecento sarà chiamata a esprimere la contraddittorietà dell'esistenza o dell'attesa di Dio (di qualunque divinità, o soltanto anche del sacro, del divino), fino almeno a Caproni. La città notturna è delle solite *Città terribili* di D'Annunzio, e, prima, di Baudelaire, e, accanto, di Sbarbaro, di Ungaretti: con un che di più cordiale in Sbarbaro e, al tempo stesso, di cosmicamente rituale, luogo della presenza ossessiva delle generazioni degli uomini nati a un'esistenza inerte e meccanica, ma anche degli incontri con i magnanimi amici, gli ubriachi; metafisico spazio astratto per Ungaretti. Rebora trasforma la visita alla notte cittadina nella figura dell'itinerario di esperienza. Le immagini *maudites* accentuano espressionisticamente il carattere estremo dell'itinerario come confronto con le figurazioni, gli eventi, le situazioni del male incarnato qui e ora, nello spazio cittadino.

In *Notte a bandoliera*, che è datata 1914, la struttura futurista dell'espressionismo metaforico è più evidente, con altri possibili riferimenti a Campana e a Soffici, e con una tensione metaforica che è anche in questo testo al culmine, tanto da essere al limite della comunicazione, come già in *Movimenti di poesia* (che, del resto, così come *Notte a bandoliera*, rimanda a tipici titoli fra Campana e i futuristi): «Alge di tènebra / sull'umida terra / in romba di piena; / scaglie di vetro / dal ràpido cielo / che stelle nel vento / librato riassorbe; / gesto falcato di forme / uscite a capirsi nell'ombre; / fissa follia dell'aria / su nero abbaglio di lampo; / sordo scavare tenace / in eco di màdida pace: / – Balzerà, chi ci spia, / a schiacciar la lumaca / che

invischia molliccia la via? —». Qui la notte è quella sconvolta di una descrizione o, meglio, di un'evocazione incubica, è il luogo della corruzione, contro cui il poeta invoca la violenza che distrugga il male: «— È giunta la razza assassina! / Son giunti i violenti e gli eroi / che svelan momenti / dell'impossibile eterno: / i buoni di prima, / e i buoni di poi». Fra le molte citazioni possibili dell'attesa della palingenesi anche violenta di un mondo e di una società giunte al punto estremo della decadenza, quali si accumulano nell'imminenza della guerra, anche questa di Rebora può essere collocata. C'è dentro la richiesta della trasformazione radicale, della cancellazione violenta ed eroica della lumaca che invischia la via, della feroce forza capace di far uscire la vita dalla crosta del male, dello spirito mercantile, della barbarie della città irosa. Anche il ritmo del verso reboriano si è qui modificato, prima e diversamente rispetto all'asseverità gnomica dei *Canti anonimi*: c'è un che di breve, di scorciato, di tagliante nella nettezza della scansione, che è in funzione delle tre richieste di palingenesi che venga di fuori a trasformare il mondo.

Ma quando la guerra arriva, Rebora assume una posizione di grottesca irrisione nei confronti dell'ideologia che la proclama. La *Fantasia di Carnevale* ha, come possibile riscontro, soltanto il Tessa dei versi scritti per la sconfitta di Caporetto. È una danza macabra, perfetta anche nel ritmo saltellante e grottesco, che si avvale della metafora carnevalesca per esprimere la follia della corsa del mondo alla distruzione e alla morte: «La sciagura ritmava in lontananza; / or s'avvicina. Il patrio terreno / in bílico, già crolla: / è un invito di danza.../ Signori alla coda!»; «Or sú, giovanotti, / la morte è in amore: / ha baci d'un vigore / da incidervi l'ossa. / Chi ne voglia un'Idea, / si raccomandì a Dio / che la rivela». Il testo è anche un esame di coscienza dell'intellettuale posto di fronte alla guerra: disperato e sarcastico, retto dalla coscienza che pur tuttavia la guerra è l'occasione della palingenesi, ma anche col dubbio che possa trattarsi di un altro inganno e che «il tetano dell'uomo» non si redima affatto. Di qui la profezia dell'unica alternativa possibile, che è la rivoluzione, la distruzione dei passanti innocenti, la supremazia, tragica, grandiosa e atroce protesta nei confronti di un'ulteriore menzogna della storia: «Cieco prodigio,/ grandezza tradita, / asfissia del certo alveare / fra miele e vischio mordace; / perché si redima nel rischio / il tetano dell'uomo / la nausea del mondo, / in sprazzi di respiro / avvèntaci alla prova, / martirio che irrorà, / olocausto vivo! / Se no, nel guiz-

zo felice / d'un giorno ben triste, / ai passanti innocenti / scaglieremo le bombe, / colmeremo le tombe / che la carie dell'ore ci aprì. / Del resto, il destino / ha stomaco sano, / per smaltire anche noi...». La guerra ha da essere l'igiene del mondo corrotto, e questo Rebora dice senza nessuna intenzione celebrativa, quale era nel motto dei futuristi. Il mondo ha da essere radicalmente rinnovato: e la guerra, olocausto e martirio, è l'occasione. Altrimenti, la vendetta dell'inquiete e scontenta brigata sarà la distruzione, corretta sarcasticamente dalla citazione del destino, che è in grado di digerire anche chi vuole la palingenesi a tutti i costi. La conclusione, infatti, insiste sulle forme e sulle immagini della danza macabra di questo carnevale della morte di massa: «A cena, intanto. Olà, / del festino: carne al sangue, / rosso vino forte, / evviva l'appetito della morte!». Siamo di fronte a una posizione, nei confronti della guerra, dove non hanno spazio né entusiasmi né consapevolezza del dovere, né ideali di patria, né lucida razionalità (come quella, per esempio, di Serra). Al contrario, Rebora accentua i modi grotteschi, violenti, espressionistici, che trasformano la danza macabra nella festa ovvero nel festino di carnevale, unendo così la consapevolezza della terribile serietà e tragicità della guerra con il senso di disgusto, di schifo, di orrore nei confronti delle parole d'ordine che parlano di martirio e di olocausto, mentre dietro di esse s'hanno da rivelare le immagini dell'osceno festino di carne e sangue.

Nasce di qui la rara ma suprema testimonianza poetica di Rebora sulla guerra, costruita sull'orrore dei cadaveri, sull'inutilità degli infiniti morti, sulla fraternità che si può esprimere soltanto morendo quando è giunto il momento, e così cessando di far soffrire i superstiti con i lamenti delle ferite irrimediabili. Nell'*Hugh Selwyn Mauberley*, ma dopo la guerra, Pound mediterà sull'uguale stolta inutilità di tanti giovani morti per quella vecchia puttana che è l'Europa. È la visione della guerra che Rebora esprime in *Voce di vedetta morta*, dove il grottesco della danza carnevalesca di *Fantasia di carnevale* scompare, lasciando nuda la verità del massacro: «C'è un corpo in poltiglia / con cresphe di faccia, affiorante / sul lezzo dell'aria sbrana-
ta. / Frode la terra. / Forsennato non piango: / affar di chi può, e del fango. / Però se ritorni / tu uomo, di guerra / a chi ignora non dire; / non dire la cosa, ove l'uomo / e la vita s'intendono ancora. / Ma afferra la donna / una notte, dopo un gorgo di baci, / se tornare potrai; / sóffiale che nulla del mondo / redimerà ciò ch'è perso / di

noi, i putrefatti di qui; / stringile il cuore a strozzarla: / e se t'ama, lo capirai nella vita / piú tardi, o giammai». Si pensi, a confronto, ai versi ungarettiani di guerra. Al centro di essi c'è sempre il poeta anche se la guerra di massa, nelle trincee, i massacri enormi e anonimi, hanno trasformato il vate che è, riconducendolo all'antierismo delle case smozzicate, del compagno massacrato, dei molti che gli corrispondevano e dei quali non rimane neppure piú un frammento. Ma il cuore del poeta è il paese piú straziato: accanto al compagno massacrato il poeta-vate scrive lettere d'amore. Il privilegio poetico perdura. All'opposto si colloca la poesia di guerra di Rebora. Non ci sono testimoni privilegiati, non c'è nessun poeta incaricato di segnare nella sua memoria tutte le croci della guerra. Il testo reboriano si gioca sull'opposizione fra il prima (il corpo in poltiglia) e il dopo della guerra: l'ipotesi, tanto difficile da essere ripetuta due volte, del ritorno. Al cadavere putrefatto non può essere contrapposta che la difficile scommessa dell'amore e della vita. Non c'è poesia che possa riscattare i morti, la follia dell'attesa della morte, l'impossibilità di piangere, le crespe di faccia del cadavere, il fango, tanto è vero che l'ammonimento è di non dire nulla delle esperienze di morte patite, del lezzo, del corpo in poltiglia. Se c'è una speranza nel cuore dell'orrore, questa sta nel tentare di reinventare l'amore, dopo aver dichiarato il senso unico della guerra: che nulla potrà mai redimere ciò che è accaduto, e la tragedia della guerra è troppo atroce, senza luce, senza riscatto possibile, perché possa esserle trovata una ragione, anzi neppure può essere fatta oggetto di rappresentazione tragica, perché dove ci sono soltanto tenebre e lezzo e poltiglia di corpi non può darsi nessuna illuminazione della parola, che almeno dia ai morti una collocazione nel tempo, nella storia.

Questo significa che anche la palingenesi non può essere nella guerra e nella distruzione delle generazioni, per quanto esse abbiano accettato corruzione e vergogna. Il massacro di massa non è una soluzione, non cambia nulla, non è che putrefazione senza redenzione, che non può se non chiamare, dopo, lo scatto d'amore e di vita che le si contrapponga, ma senza nessuna possibilità che ci sia qualcuno a esaltarla come olocausto o martirio, attribuendole un valore e una funzione nella salvezza del mondo dalla corruzione, che, anzi, proprio nella putrefazione dei corpi uccisi nella guerra trova, se mai, il suo culmine, la dimostrazione oscenamente evidente del suo trionfo. Morire è, in fondo, l'unico dovere, l'unica scelta possibile,

non attaccarsi alla vita che vita non è nelle trincee o fuori di esse, in un ultimo sussulto di richiesta di pietà, di solidarietà, di amore, come in *Viatico*. Il culmine dell'orrore è costituito dal fatto che l'unica preghiera possibile nella demenza della guerra e del massacro è quella che chiede al fratello mutilato e ancora urlante di morire, perché altri non muoiano per andarlo a prendere dove giace, tronco senza gambe. Non è immaginabile altra preghiera. Tutto l'orizzonte dell'anima è costituito dall'ossessione del compagno ferito che rantola senza fine, da questa voce di una vita che vuole insensatamente durare anche se non è più che un lamento cieco. Il rantolo è anche l'unica voce nella demenza che non può impazzire. Non c'è più parola, se non il «grazie» conclusivo per il ferito che ha infine avuto pietà dei superstiti ed è morto. Non c'è anche qui nessuna sublimazione dell'orrore della guerra: che è, appunto, una fine, non una palingenesi, una morte orrenda, col corpo mutilato, alla vana salvezza del quale i vivi e gli «interi» follemente accorrono per farsi ammazzare. Lucidissimamente Rebora fa giustizia di tutte le illusioni di rinnovamento suscitate dalla guerra, che non è che demenza e putrefazione, cioè la degna sigla finale sul processo di corruzione della vita, della società, del mondo. Non nella storia si potranno trovare l'impulso e la condizione per la palingenesi. La verità della guerra senza orpelli e senza retorica è la melma dei corpi putrefatti. Dopo, la strada sarà da cercare altrove. Rebora denuncia chiaramente che l'illusione della violenza necessaria della guerra come strumento per spazzare via ogni corruzione mondana è la più assurda e perniciosa. Non c'è da attendere nulla dal di fuori, dalla storia: soltanto *in interiore homine* il rinnovamento potrà aversi. Ma questo sarà l'estremo passo dell'esperienza intellettuale e spirituale di Rebora, e coinciderà con l'abbandono presso che totale anche di quell'altra illusione di chiarezza e di riscatto che fu la poesia.

Giuseppe Beschin

Il significato dell'amore
in Antonio Rosmini
e Clemente Rebora

Cercheremo di seguire l'itinerario di C. Rebora fino alla conversione, sottolineando la centralità dell'amore e mostrando come al momento della conversione la concezione che Rebora propone dell'amore sia vicina a quella sviluppata nell'opera di A. Rosmini.

1. Il periodo che precede i «Frammenti lirici» (1903-1912)

È il periodo dell'adolescenza¹, degli studi, della laurea, dei primi anni d'insegnamento. Rebora prova spesso di fronte alla realtà un senso di nausea, perché il mondo gli appare incomprensibile: «mi trovo dinanzi un caos così indigeribile, il quale avrebbe bisogno di almeno un paio di mesi in più per poter essere smaltito senza assoluta nausea; e prevedo che male e solo in parte riuscirò ad impastarlo»² (68, 1909). Ed ancora: «rotolo di ora in ora» (120, 1911); «ho desiderio vivissimo di vederti per dirugginire insieme le nostre persone da cotesto infinito umidore» (135, 1911). Ed un'altra lettera parla di «grigio affogare», di «corrosione e sgretolamento delle mie ore», di anni così detti fecondi e belli che «passano nascosti come lo scolo di una fogna» (190, 1912).

Di qui un grande senso di vuoto: «Sono vuoto, piatto, incolore, amorfo, simile in tutto ad un abito smesso» (22, 1906); ed in un'altra lettera accenna ad un «senso di vuoto e di malinconia» (8, 1905). Perciò la ricerca di una via, di una prospettiva che dia senso alla vita,

ma la luce che rischiari il cammino da percorrere sembra inesistente: «io sto cercando la nuova via, Diogene senza lanterna» (17, 1906). Ma già nelle prime lettere sembra emergere che l'unico possibile senso dell'esistenza sia l'amore: «ho desiderio della compagnia degli amici, non per ricrearli, purtroppo, ma per rabbrivir meno» (138, 1911). Dunque nausea, senso della contingenza, della derelizione, angoscia. Tutti temi che sono presenti costantemente nella letteratura e nella filosofia del Novecento e che qui sono anticipati non come frutto di astratte elucubrazioni, bensì come intensamente vissuti.

Rebora avverte che solo l'amore gli può dare aiuto e fiducia. Quindi nelle lettere di questo periodo il poeta esprime di continuo e con accenti molto intensi il bisogno d'affetto: «vieni presto, venite presto, Banfi e tu, per vederci e ritrovarci perché io non pensi di essere proprio un inetto nella solitudine. Ho bisogno d'affetto» (19, 1905-1906). Talvolta sa dire questa esigenza profonda in un modo breve ed efficacissimo: «ti bacio aspettando la tua voce» (29, 1907); «ti voglio presto» (37, 1907); «debbo rinunciare a vederti, dolorosamente» (47, 1908); «sappi ch'io ho sete di anime vicine. Scrivi prestissimo, dunque» (64, 1909); «oh non ci si ritroverà più insieme, nella schietta fusione delle nostre anime, prese per incantamento come in taluni gai giorni tersi della rinascenza?» (73, 1909); «desidero solo di vederti, di sentirti vicino, vicino: anche per dirci cose indifferenti intuendo le più reali e profonde taciute» (83, 1910); «scrivimi che n'ho sete e sete e sete; e addio e addio e addio» (87, 1910); «Clemente solo vive con te solo» (90, 1910); «son ridotto un brandello assetato di affetti e amicizie» (109, 1911); «sebbene io senta di non esser necessario a nessuno e di non destar ormai più nessuna speranza, serbo ancora intensissima la voglia degli amici» (122, 1911); «ho l'isolamento assoluto intorno a me. Come è male tutto ciò!» (152, 1912).

L'amore diventa l'unico valore assoluto: «io ti voglio vedere o almeno sentire più di frequente e non c'è attrazione del relativo che tenga...» (34, 1907). E come valore assoluto rende lieti «non ostante l'uggia del tempo e delle cose» (35, 1907). Rebora sottolinea più volte con slancio la convinzione che nulla vi è di superiore all'amore: «s'io morissi domani [...] nessuno dovrebbe sbigottirsi: poiché io sento d'esser giunto – è un orgoglio, almeno in perfetta buona fede – là dove ogni cosa è saputa perché è amata, e donde mi pare ch'io non potrei più salpare verso un altro meglio: non ho raggiunto nul-

la di tangibile, ma sí un'armonica conoscenza d'anima che talvolta mi fa credere ad un dèmon che mi spinga inconsapevolmente in grandi visioni [...] amo tutto sino all'ultima stilla del mio sangue, e se non sono riamato, ho sempre il mio buon sorriso sincero, e cerco nuove vie che mi paiono tutte degne del mio amore» (56, 1909). E giunge al punto di parlare di «divinità dell'amicizia» (125, 1911).

Ma l'amore è inscindibilmente unito con la bontà e rende buoni. Quindi anche la bontà, come l'amore, dà gioia: «la bontà spirituale che era la salvezza del mio dolore da qualche tempo, si è offuscata» (16, 1906); ed altrove: «le fatiche piatte e bigie che mi spremono l'energia piú buona fanno sí che talvolta pare l'anima esser divenuta sterile o gonfia di una bellezza inutile, perché non fecondata. Ma talvolta, d'improvviso, essa balza sí piena, sí armoniosa, sí veemente ch'io l'odo giganteggiare con sgomento insieme e con gioia; e allora una bontà malinconica e grande, un'infinita tenerezza diffusa mi culla in una dolcezza senza pari; in questo stato talora straripa l'arte e la bellezza oltre la mia sponda ed io m'ingegno a dominarla foggiaandola in suoni e, piú di rado, in parole» (39, 1908). La sua aspirazione è dunque quella di giungere ad una bontà «vasta di spirito»: «mi convinsi che la *bontà* [...] è l'unica realtà, alla quale l'anima si avvicina quando è piú vasta, piú divina e meravigliosa d'amore; che l'arte ci prepara ad accedervi e che in singolar modo la musica interpreta piú da vicino e quasi direi la crea; e che il sollievo piú possente della vita è l'aspirazione infinita a questa vastità che ci circonda, nel qual tendere è anche l'unica moralità» (61, 1909).

Ma l'amore e la bontà sono armonia³. È un tema questo che si chiarirà sempre piú negli scritti di Rebora. Egli ritiene anzi che «l'armonia nei suoi simboli piú puri, ci dia l'interpretazione enarmonica dell'universale Realtà» (23, 1907), che essa sia «la verace essenza di questo misterioso essere» (39, 1908). L'armonia non solo è la legge dell'universo, ma è l'essenza autentica anche della poesia e della filosofia: «però l'abbandono creatore di certi attimi val bene tutta la nausea di lunghi giorni, ed è una gioia sublime potersi liberare attraverso i suoni. Io sento con indomabile sicurezza che il mio spirito, mancando d'ogni modo di espressione non labile, rimarrà nel rilievo esteriore dell'arte perpetuamente sterile; ma pure ho il dono di esaltarmi sopra tutto nella universale verità misteriosa della musica, che m'intona qua dentro le voci o tragiche o gagliarde o interminabili dell'anima che si compiace di riprodurre un infinito e di

sentirsi così inutilmente bella. Anche la poesia, se mi vuole vincere deve fluire profondamente musicale; perfino la filosofia mi si orienta in un'armonia di necessità; ed io mentre affogo, lancio ancora il grido: tutto è musica... anche il ronzio cupo del tedio ch'io definisco: l'insieme delle aspirazioni e delle necessità (precipuuamente affettive), non soddisfatte» (30, 1907).

Ma quali sono le caratteristiche dell'amore? Esso è anzitutto dono totale. Ecco come scrive ad A. Monteverdi: «e credimi, Nino, ho sentito talvolta un ondeggiamento magnanimo di rinunzia, quasi un desiderio malinconico ma soavissimo ch'io mi potessi quietamente dissolvere per renderti più saldo e pugnace verso la vittoria» (29, 1907). E si leggano alcune conclusioni delle lettere: «abbimi tutto» (54, 1907); «sentimi tuo» (55, 1909); «a te me stesso» (86, 1910); «un augurio che è me stesso a voi» (106, 1911); «a Lei [...] Clemente Rebora» (115, 1911); «a te quello che mi è rimasto» (142, 1911); «a te l'esigenza rimasta ancora sana del mio spirito» (194, 1912).

Se l'amore è dono totale, esso decentra perché supera l'egoismo, che tende a imprigionarci in noi stessi, per aprirci totalmente all'altro. Spesso Rebora sottolinea questo aspetto: «la sua risposta – che desidererei pronta – deve parlare sempre di Lei» (56, 1909); ed ancora: «per non parlare ho parlatissimo di me, invece volevo chiedere di Lei» (132, 1911). Egli giunge al punto di considerarsi uno strumento da usare per l'amico: «usa pure largamente di me» (103, 1910); «mi deve adoprare come una cosa che possa esserLe utile nei momenti difficili» (115, 1911); «e vorrei e voglio che proprio ora tu mi abbia vicino alla tua anima come un oggetto da adoprarsi per un qualche giovamento» (168, 1912). E per lo stesso motivo l'amore è delicatezza che non vuole essere di peso, disturbare, imporsi all'altro; a volte si fa il bene altrui scomparendo: «anzi, un senso interno mi consiglia di trarmi in disparte, di giovare scomparendo, per amore e rispetto di due vite in gestazione» (172, 1912).

Rebora è come affascinato da questo ideale di dono totale. È una delle istanze che ritornano con maggior intensità nell'epistolario: «però, se ne sarà avvisata, ch'io vado alla conquista di un'infinita bontà che soffre con vertigini o con serenità e che vuole giovare e amare fino a che non le si riderà in faccia; e forse ancora più oltre» (44, 1908); ed ancora; «tutto mi prodigo (o cerco) per gli altri, e nientissimo (o quasi) ricevo a nutrire e incitare la mia fatica e il mio cammino» (111, 1919). Fare il bene degli altri è diventata la sua for-

za: «è l'ora delle lezioni serali; dove cerco e cercherò di fare tutto il bene possibile negli altri: questo è il mio ottimismo e la mia forza (almeno di quando in quando) da lunghi anni» (158, 1912). In questo, egli dice, è la «giustificazione della mia esistenza» (178, 1919). Ma egli va oltre: «un invincibile disprezzo anzi sincero disinteressamento per quanto concerne la mia personcina (lei e proprio lei), mi fa qualche volta e non troppo di rado respirare e fremere a qualcosa di molto importante che c'è di fuori e intorno per gli uomini: è meraviglioso come tutto continui a vivere...» (190, 1912). E tutto questo sebbene tale comportamento lo faccia ritenere pazzo o stravagante (cfr. 71, 1909). Egli confessa di provare una certa ritrosia a lasciarsi sedurre dall'amore che affascina gli altri giovani perché avverte il fascino di un amore disinteressato e totale.

Il poeta ha la sensazione di vivere intensamente questa esigenza di armonia a contatto con la natura, mentre gli sembra che la vita che si conduce in città sia dominata dal rumore, dalla ripetitività, dal desiderio di far presto per guadagnare il più possibile e dunque dalla solitudine. Riportiamo alcune sue affermazioni che anticipano quanto dirà nei *Frammenti lirici*: Milano «ora si assopisce magra e sciocca nella monotona caldura del suo fiato» (27, 1907); altre volte si sente «travolto nel rumore inespressivo della città affaccendata» (33, 1907); prova ancora insofferenza per l'«odiosa Milano che pare ora un ventre enorme; e pute tosto che si risveglia» (42, 1908); esprime il disagio per una città che «nessun palpito né alcuna idea mi suscita [...] ingorda di opere e d'ingegni, ma fredda d'anima» (59, 1909) per aggiungere poco dopo che «la primavera qui s'impolvera di afa, di clamore, di sfinimento, senza tregua» (60, 1909); precisa che Milano gli procura un profondo senso d'angoscia: «La invidia, mentre mi affogo in codesta città di fango e di lucro, ove la mia follia d'amore e di creazione si esaspera in una monotona sterilità angosciosa» (84, 1910); e questa angoscia scaturisce soprattutto dalla solitudine: «solissimo in un deserto di uomini, come sento ferocemente e brutalmente la nostalgia degli amici! Come è buffo tutto questo turbinare di faccende, nel quale non si salva che il meccanismo del movimento, ossia di ricominciare e continuare perennemente!» (104, 1910); e ancora: «sono orribilmente solo: e penso e vivo – quando non m'assale una vuota stanchezza nauseosa e sterile – degli amici che assaporo nel desiderio, come pane alla mia fame insoddisfatta. La solitudine dell'affollata società indifferente, è la più tremenda

consigliatrice di sgomento e di inconclusiva dispersione di energia: massime quando – pettegola e fastidiosa come un insetto – ronzia e punzecchia a forza la sacra intimità individuale» (105, 1910).

Prova quindi un «desiderio irresistibile della campagna» (28, 1907) per i «silenzii soavemente pensosi» dei colli (33, 1907); aspira intensamente alla montagna per l'«infinita bellezza sinfonica delle valli e delle vette, tra il fluire azzurro del lago e del cielo, nel silenzio palpitante d'armonie» (66, 1909). La natura lo attrae dunque per il silenzio e l'armonia: la ricerca esasperata dell'utile in città divide, crea discordia ed impedisce di comunicare. Così il contatto con la natura favorisce la comunicazione e l'amicizia: «goda la bellezza anche per me; e mi senta compagno quando salperà per l'isoletta pensierosa di pini e di rocce» (84, 1910). Tale contatto inoltre restituisce il senso dell'origine come dono e ridà uno slancio di speranza e di fiducia nella bontà della vita. Tuttavia la vita in armonia con la natura non deve essere una fuga, ma una spinta a ritornare in città per permeare d'amore la vita che vi ferve: «io penso a tante cose di là per gravitar nell'amore di tante creature vicine al mio spirito: e mentre il ridestarsi da un pezzo mi era un improvviso terrore, un'apocalittica esterrefazione, quasi di fronte a un andar giù d'abisso, oggi pare una bellissima speranza che è insieme l'oggetto desiderato. Eppure la concretezza seria è là in fondo, nell'irrequieto turbamento cittadino senza tregua» (182, 1912).

E l'amore che deve venir vissuto ed attuato non può essere astratto, ma impegno concreto, nelle circostanze concrete in cui ognuno si viene a trovare; solo così si realizza l'unità del tempo e dell'eterno nell'attimo, perché è Dio stesso che diviene e si fa nella storia. Questa prospettiva secondo la quale Dio si fa nella storia ritorna in alcune lettere di questo periodo ed in alcuni dei *Frammenti*. Ecco come si esprime Rebora: «con questo non creda ch'io viva nelle nubi: è in me [...] midollo vichiano, vale a dire senso profondissimo dell'attualità, vissuta sia pure nel respiro largo dell'eterno» (132, 1911). E più espressamente, dopo aver sottolineato che gli ripugna il chiudersi in sé egoisticamente, esalta lo «slancio di creazione, in un amore dell'attimo sofferto e riempito al più possibile, in una cruda concretezza della così detta materia e insieme in un abbandono nel perché e nel come di noi e del mondo, non astratti, ma proprio in questo posto qui, con questa tendenza, con questo irresoluto desiderio o quella risolvibile voglia, che colora intona proprio in questo stesso speci-

fico modo tutta la nostra realtà. E insomma – almeno per me... quando sono... me – la divinizzazione dell'attimo, che è una terribile faccenda toccabile e insieme un'infinità che rimane trasmutando» (155, 1912).

Emerge anche, già ora, un altro tema, che avrà più avanti ampi sviluppi: la diffidenza per la ragione e l'esaltazione di una conoscenza intuitiva, che si potrebbe chiamare una conoscenza del cuore o conoscenza amorosa. Così la ragione è un '«interprete umilissima» della natura e Rebora dichiara di non sapere «che cosa sia la ragione così divisa nella sua casella dal cuore» (71, 1909). L'unica forma di sapere che egli pensa di possedere è «la "scienza dell'amore" alla maniera che l'intende Socrate in Platone: cioè l'intuito spirituale delle cose» (132, 1911). Anche questo ridimensionamento dei poteri della ragione con la conseguente esaltazione di una conoscenza intuitiva avrà ampi sviluppi nel Novecento.

Ma vediamo di mettere in luce, molto brevemente, altri aspetti dell'amore che Rebora sottolinea in questo periodo. Abbiamo visto che l'amore, come l'armonia, è la legge profonda dell'essere e del mondo. Esso dunque tocca le radici dell'essere e perciò è creativo. Scrive ad A. Monteverdi: «ma più ancora vorrei giovarti con la passione che avviluppa te e tutte le anime che ho eletto con selvaggia, ora, frenesia di sollevare e di creare negli altri ciò che non è più per me» (133, 1911) ed allo stesso Monteverdi: «e tu ricostruiscimi saviamente» (136, 1911). Per questo l'amore è come l'aria che si respira, perché è qualcosa di naturale di cui non ci si accorge, e insieme esso è così connaturato al nostro esistere che senza di esso non saremmo, mentre la sua presenza conserva e accresce il nostro essere. Ecco le parole di Rebora: volersi bene «è cosa come l'aria che si respira di cui non se ne ha coscienza e non se ne parla nemmeno» (136, 1911).

Quindi l'amore scambievole migliora coloro che si amano: «l'amicizia più profonda più spiritualmente indissolubile, più tacita e consapevole, avvince le anime nostre in un infinito senso di simpatia. Noi facciamo vita in comune molto, e ci studiamo, *socratizzando*, di non divenire peggiori» (24, 1907). E ribadisce: «non è vita più vitale di quella che nasce dall'accesa confluenza di spiriti sì premordialmente intimi come i nostri, non è vero?» (98, 1910). Egli avverte spesso la sua anima balzare verso l'infinito, ma «queste ascensioni sono possibili quando altre anime si associano alla nostra» (26, 1907).

Ma, per elevare, l'amore deve essere autentico, pienamente disinteressato, al fine di raggiungere una fusione piena con chi si ama. Amarsi è vivere l'altro: «parlami dunque di ciò che pensi e fai, perché almeno io viva di te nelle tue parole» (74, 1909); ed ancora con espressione molto densa in cui appare anche che l'amore rivela coloro che si amano e li fa essere veramente: «caro Nino, come è orribile sciupare l'eterno nelle nostre anime in un travolgente minuzzolio di necessità, lontano da chi si ama; o – se vicino – non potendo né sapendo viverci intensamente e rivelare ed essere» (157, 1912).

Questo vivere dell'amico implica una fusione intensa: si ama, se si vive in chi si ama: «tutti, a uno a uno, della mia casa avvolgono di amicizia e augurio il vostro dolore; e vogliamo prestissimo ridiventare sereni e certi in voi e con voi» (169, 1912). Il poeta considera gli amici come dei fiori e sente come suo compito quello di unirli sempre più come una cordicella che stringe i loro gambi: «vedo fiorire la collana dei miei amici di ricchi petali in un sentor prezioso di aromi (dove le virtù nostrane ed esotiche s'intensificano nella mescolanza feconda), e mi sento al posto che mi compete quando m'accorgo di scivolare giù per codesti steli sino a rimaner in foggia di cordicella a stringer i gambi loro» (181, 1912). Così l'amore ci trasforma in chi amiamo, ci immedesima nell'altro (cfr. 44, 1908). E dunque in questa prospettiva la chiusura egoistica su di noi è priva di senso, perché noi siamo continuamente aperti all'altro e realizziamo il nostro essere profondo solo aprendoci all'altro: «sentirai certi miei progetti anche un poco strani e in ogni modo nemici della mia personalità, ma forse non inutili a quel *mio-altrui* che giacemi dentro» (174, 1912).

Se l'amore crea, trasforma e migliora esso non può che dare fiducia nella vittoria sul male (cfr. 60, 1909). Esso rende fecondo anche il dolore: «vedrai che meco la nostalgia e il dolore (ch'io so e partecipo profondamente) si risolveranno in fecondità» (104, 1910). E questo perché l'amore dà un senso religioso alla vita. Abbiamo visto che esso apre all'infinito, tende all'eterno. Sono affermazioni ancora vaghe, ma che più avanti si preciseranno. Rebora dichiara di vedere Dio nella gente che ha bisogno di lui (cfr. 192, 1912). Scrivendo a Banfi lo ringrazia delle parole «che ha saputo pregare» verso la sua anima (cfr. 141, 1911). Così l'amore è elevato ad una atmosfera di intensa religiosità. Ringrazia ancora Banfi perché le sue parole gli hanno fatto «sentire nell'amicizia [...] l'eterno mistero che ci galoppa d'ogni parte senza tregua» (88, 1910).

2. I «Frammenti lirici»

In quest'opera trovano espressione più matura ed efficace alcuni temi cui abbiamo accennato e ne emergono altri. Anche qui Rebora esprime spesso un sentimento profondo di nausea, di noia, di vergogna per la vita mediocre, senza ideali, dominata solo dall'utile. Così nel frammento XXI dove parla di «nausea intorno alle cose», afferma che tutto l'offende «con vergogna», ed accenna «all'inezia noiosa di chi pensa» (vv. 14, 34 e 38), mentre nel frammento LXIII è chiarito che la noia fa crollare ogni fiducia ed ogni ideale (v. 46). Sono temi che, lo abbiamo già accennato, diverranno ricorrenti nella cultura del Novecento, anche nella filosofia. Basti pensare ad Heidegger, Sartre, Jaspers, Camus e tanti altri.

Ma vediamo di chiarirli un po' nella prospettiva di Rebora. La nausea, la noia nascono a contatto con la contingenza della realtà. È contingente ciò che c'è ma potrebbe non essere ed il perché della sua esistenza non appare immediatamente evidente. C'è chi si ferma qui e conclude che, se la realtà non ha un perché, è assurda. Ma c'è anche chi non si rassegna e cerca un significato. Rebora è tra coloro che non si rassegnano, ed i *Frammenti lirici* ne sono una testimonianza molto intensa. C'è in quest'opera la presenza costante di un alternarsi di stati d'animo, alternarsi che è una caratteristica della psicologia del poeta; ma alla fine prevale la convinzione che è l'amore a dar senso alla vita. Nell'istanza dell'amore l'opera si apre e si chiude, ma si può dire che non c'è frammento che in maniera più o meno diretta non parli dell'amore.

Ma, per riprendere il filo del discorso, possiamo sottolineare che Rebora manifesta un sentimento intensissimo della contingenza della realtà. Infatti per Rebora il tempo è un «giogo», (*Fr.* II, v. 59), perché è «vorace» (*Fr.* XII, v. 17), tutto distrugge e porta via. Ciò che caratterizza l'azione del tempo è l'«usura» (*Fr.* XXVII, v. 22). Per questo le cose sono avvertite come costitutivamente fragili: «L'essere guardo come aria nell'aria / vanire [...]» (*Fr.* XLIII, vv. 13-14); di qui un senso di abbandono e di pericolo per ogni cosa: «Le cose battono i denti» (*Fr.* XLVII, v. 79). Di qui anche un profondo senso di vuoto di fronte alla realtà che è un continuo trapassare nel nulla (cfr. XXIV, v. 9, tutto il frammento LIV). Molto espressivo questo verso: «In un vuoto rombar di sepoltura» (*Fr.* LIX, v. 16). Sentimento di vuoto, ma anche di angoscia, di sgomento, o anche di ansietà,

un termine che ritorna spesso nei *Frammenti* e che può significare anche angoscia (cfr. *Fr.* I, v. 5, *Fr.* XLV, v. 50, *Fr.* L, v. 28; *Fr.* X, v. 34; *Fr.* XLIII, v. 9, *Fr.* XLV, v. 70; *Fr.* XLIX, v. 2).

Così il passato per lo scorrere inesorabile e irreversibile del tempo lascia tracce incerte e confuse nella memoria: «Incertamente la memoria grava / il mucchio del passato» (*Fr.* XXV, vv. 24-25); il presente è invece preciso, ma spietato perché procura solo dolore, l'inconsistenza di tutto può far soltanto soffrire: «E preciso al suo luogo spietato / con paura e dolore il presente s'incasta» (*Fr.* XXV, vv. 26-27); il futuro provoca solo sgomento, perché pieno di minacce e di interrogativi senza risposta: «Nel sonno odiato l'unico inganno: / ma, forra a svolto improvviso di monte / sembra il risveglio un terribile agguato / dove l'ansia e l'avvenire / sbarrin minacce senza scampo / chiedan risposte senza tregua / mentre è sgomento l'ascoltare intorno / spoltrirsi alla fatica ancora il giorno» (*Fr.* XXV, vv. 28-35).

È il tempo «chiuso», della disperazione, il tempo «che vien giù divolto / con nausea intorno alle cose» (*Fr.* XXI, vv. 13-14), «floscio [...] vil» (*Fr.* XLIII, v. 11), che provoca la solitudine: «Odio l'usura del tempo / paurosamente solo» (*Fr.* XXVII, vv. 22-23). G. Marcel ha messo bene in luce il rapporto tra il tempo chiuso della disperazione e la solitudine: «Nulla è più importante, del resto, che mettere in evidenza la connessione, di rado avvertita, tra il tempo chiuso e la rottura d'ogni comunicazione vivente con gli altri. Essere chiusi in un tempo immobilizzato significa parimenti perdere quelle comunicazioni vive e prossime che son la cosa più preziosa della vita, che sono la vita stessa [...]. Nel tempo chiuso non è più possibile l'amicizia; e inversamente, il che è ancora più importante, dove nasce l'amicizia ricomincia a muoversi il tempo, mentre, per quanto indistintamente, si risveglia la speranza, come melodia che si desti in fondo alla memoria»⁴.

Tuttavia proprio perché sente il tempo come giogo l'uomo non è inghiottito da esso, ma in qualche modo lo supera. Del resto per cogliere il tempo come compresenza di presente, passato e futuro, occorre superare il presente nella sua puntualità. Così l'uomo vive drammaticamente l'usura del tempo, perché non si rassegna ad esserne sommerso e tende all'eterno. Questo anelito all'eterno è uno dei temi fondamentali di tutta l'opera di Rebora. Si vedano in particolare le conclusioni dei *Fr.* XV e XXXIX. Dunque un primo aspet-

to paradossale: l'uomo, essere fragile, angosciato dal proprio nulla e dal nulla delle cose, tende all'eterno.

Ma per l'uomo un peso è anche lo spazio. Lo spazio è «gravoso» (Fr. LXIII, v. 2). Rebora esprime con forza questa caratteristica dello spazio: «Tutto in grave volume è corpulenza» (Fr. LXVII, v. 1). Lo spazio è anche «avido» (Fr. XXXVII, v. 13); esso dunque trascina verso il basso e vuole inghiottire tutto per tutto distruggere, perché trascinare al basso significa allontanare dall'alto dove c'è l'eternità. Così facendo lo spazio isola, perché ciò che è in basso ha un punto di vista limitato a sé, chi sale vede meglio intorno. Si pensi a quanto il poeta dirà in *Gira la trottola viva*. Tutto questo è detto con efficacia in questi versi: «Lo spazio poroso e assetato / da cieli e da terre ribeve / istantaneo e insaziato / e dissipa come riceve / nell'eco ronzante del basso / la creatura di ventiquattr'ore» (Fr. LXII, vv. 1-6). Ma l'uomo non si rassegna ad essere trascinato verso il basso, perché tutto nell'universo tende all'alto, all'eterno, al divino, nonostante gli ostacoli. Basti citare gli ultimi versi del frammento LXX: «Fra incomprensioni immutabili / di spregio, d'invidia, di voglia / dal basso che ignora all'alto che spoglia / ogni cosa intendendo oltre aspetta / in fede enorme la vetta: / dal piede inestricabil di catene / unica al cielo misura la forza; / con l'anima ardente in gelida scorza, / da sola respira il tremendo suo bene» (Fr. LXX, vv. 57-65).

Ma c'è un altro contrasto: quello tra bene e male. L'uomo è affascinato dall'ideale di amore e di bontà, ma poi prova anche una grande attrazione per il male. Questa tensione è messa bene in luce nel frammento XL, come anche nel frammento XVIII: «Del male è il bene più forte» (Fr. XVIII, v. 12) in contrapposizione con il frammento XIX: «O vanità del bene contro il male» (v. 9). Così, nonostante il fascino della bontà, spesso si può aver l'impressione che «dal senso brutale, / dal tedio astioso di male / non scampa nessuno» (Fr. XXIX, vv. 19-21). Ed anche quando ci si sforza di fare il bene: «Quanta eroica pena / per esser buoni qualche volta appena» (Fr. L, vv. 94-95), e così spesso si è convinti che si deve fare il bene ma poi si fa il male: «Cristo ha ragione e Machiavelli vince» (Fr. XXXII, v. 14).

Ma c'è un contrasto che li riassume tutti: l'uomo debole, fragile aspira all'infinito, perché nulla lo soddisfa. Non solo l'uomo è una mano aperta che insegue «il mondo» (Fr. XXIV, v. 15), il suo «volere [...] s'amplia a misura / del mondo» (Fr. XLV, vv. 35-36), ma

«angusto appare al desiderio il mondo» (*Fr. L*, v. 91). Tuttavia questa aspirazione, non trovando il modo di soddisfarsi, ricade su di sé e ritorna «ad un tratto / sfumatura del nulla» (*Fr. XLV*, vv. 35-36).

L'esistenza appare così dominata dai contrasti e sembra incomprendibile: «Perché l'insidia / se vivere è fiducia, / perché la colpa / se vivere è bellezza, / perché l'angoscia / se vivere è conquista, / perché la morte / se vivere è promessa?» (*Fr. L*, vv. 78-85). E questi contrasti ci dilanano interiormente e ci fanno soffrire: «O se la sorte come schietta lama / brandir potessi nel mio pugno forte / per uccidere l'orco che ci sbrana» (*Fr. L*, vv. 86-88). Così Rebora può esclamare: «Se quasi scheggia puntuta / mi scardassò la vita» (*Fr. XXI*, vv. 28-29).

La vita appare allora un groviglio inestricabile di grandezza e miseria: grandezza per le aspirazioni ed anche per le realizzazioni nel campo produttivo, che Rebora, come vedremo, non disprezza, miseria perché gli ideali più veri sembrano inattuabili per la fragilità e la debolezza dell'uomo: «Vita misera e grande, / dà infine un luogo ove stare; / quand'esser nostra non puoi, / perché costringi ad amar-ti?» (*Fr. XLV*, vv. 54-57). Sicché l'uomo appare a se stesso un enigma incomprensibile e Rebora nel frammento XLV, dove mette in evidenza queste tensioni, riferendosi ad un attraversamento della città nella sera afferma: «Alle vetrine chiedo cosa io sia» (*Fr. XLV*, v. 60).

Non so se Rebora avesse letto in maniera approfondita Pascal: è possibile e forse probabile. In ogni caso c'è fra i due una vicinanza profonda. Per entrambi l'uomo è un mostro incomprensibile, perché in lui grandezza e miseria sono unite inscindibilmente e l'uomo è grande proprio perché ha coscienza della sua miseria. Di qui la continua domanda sul senso della vita, che ritorna spesso nei *Frammenti*. Anche Rosmini, il cui pensiero costituirà il punto di arrivo della ricerca esistenziale di Rebora, ha sottolineato che l'uomo è un enigma, perché è sintesi di finito ed infinito. Perciò, come ha bene evidenziato un grande interprete di Rosmini, M. F. Siacca, l'uomo è ontologicamente «uno squilibrato». La soluzione dell'enigma sta nell'amore. Il Dio-Amore crea l'uomo finito dotato di un infinito vuoto, secondo l'espressione di S. Agostino, e questo è un privilegio perché lo rende capace di Dio; ma perché lo squilibrio venga colmato occorre che Dio, l'essere infinito, ancora per amore, si doni all'uomo riempiendo il vuoto infinito di lui. È verso questa soluzione che si orienterà il cammino di Rebora.

Rebora ha espresso con intensità straordinaria questo squilibrio dal punto di vista esistenziale ed ha intuito che la soluzione dell'enigma poteva trovarsi solo nell'amore. Di lui si può dunque dire ciò che è stato affermato del grande teologo francescano, Duns Scoto: «l'amore quindi è l'unico principio da cui tutto si inizia e parte, il fine ultimo al quale tutto è diretto»⁵. Ma per ora si tratta solo di un'intuizione e solo lentamente il poeta giungerà ad un modo di concepire o vivere l'amore, che si fonda sull'esistenza di un Dio veramente personale, che è amore. Nei *Frammenti* è certo presente un intenso afflato religioso, ma ancora lontano dalla prospettiva cristiana. Quello di Rebora non è solo un itinerario poetico, è contemporaneamente un itinerario speculativo di grande rilievo. In altri grandi scrittori, come Rilke e Pirandello, è presente la tematica dell'amore, ma si tratta di un amore che spersonalizza e deve tendere all'indistinzione. Si pensi alla conclusione di *Uno, nessuno, centomila* di Pirandello. Anche a Rebora questa è sembrata una possibile soluzione: basti ricordare la sua simpatia per le religioni orientali, cui accenneremo, ma alla fine il suo approdo è stato il mistero trinitario dove l'unità non nega la distinzione, ma la fonda, perché ogni persona è se stessa proprio perché si dona alle altre.

Ma vediamo di esporre in breve quello che ci sembra il significato dell'amore nei *Frammenti*. Pare che si possa affermare anzitutto che l'amore è origine. Vi sono delle espressioni di ispirazione immanentistica e storicistica o che in questo senso si possono interpretare. Ne citiamo qualcuna: «Mentre si crea il creatore Iddio / per la concreta verità del mondo» (*Fr.* XLVII, vv. 44-45); «Ma nell'urto del piccolo piede / il passo divino ascoltare, / tacita guida a chi crede» (*Fr.* XXV, vv. 57-59); «Come l'eterna verità che in noi / dell'universo si fa vita e morte» (*Fr.* XXVIII, vv. 12-13). Ma questa concezione viene proposta talvolta attraverso il simbolo dell'albero cosmico: «Se a me fusto è l'eterno, / fronda la storia e patria il fiore» (*Fr.* I, vv. 17-18). Ed ancora più esplicitamente: «Se l'uom tra bara e culla / si perpetua, e le sue croci / son legno di un tronco immortale / e le sue tende frale germoglio / d'inesausto rigoglio, / questo è cieco destin che si trastulla?» (*Fr.* V, vv. 42-47). L'albero, come è noto, è un simbolo molto presente nella storia delle religioni e significa vita, vittoria della vita sulla morte, fecondità⁶.

Il modo in cui Rebora ci propone il simbolo dell'albero cosmico sembra farci comprendere che in questo momento convivono in lui

istanze di ispirazione storicistica con istanze proprie alla filosofia della vita, che allora si andava diffondendo. Queste istanze erano compresenti anche nel pensiero di B. Croce⁷.

Quell'«inesausto rigoglio» sembra voler sottolineare la generosità senza limiti dell'origine, che si può chiamare energia, meglio ancora, vita; non si dimentichi che i *Frammenti* iniziano con il tema della vita: «L'egual vita diversa urge intorno» (*Fr.* I, v. 1) e con questo tema si concludono: «Il mio canto [...] domandava la vita» (*Fr.* LXXII, vv. 15 e 18). Né va dimenticato che nell'epistolario dal 1921 in poi Dio è spesso chiamato «Sorgente di vita» e il termine vita, da questa data, fino alla conversione, sarà costantemente scritto con la maiuscola. Rebora nei *Frammenti* per parlare della vita usa anche un altro simbolo, che spesso nella storia delle religioni è accostato a quello dell'albero: l'acqua sotto forma di fontana, di corrente. Questo simbolo esprime bene lo zampillare perenne della vita, come inesausta novità e creatività; ma anche la mobilità della vita e la sua inafferrabilità, perché essa accoglie tutti i contrasti e li supera. Così nel frammento XXXVI, Rebora parla di «vivido corso immortale», di «fiotto vitale / del soavissimo fiume / che stilla e s'assapora / nella freschezza irrequieta / dei ragazzi di scuola» (*Fr.* XXXVI, vv. 39-43). Altrove troviamo l'espressione: «perenne fontana» (*Fr.* VIII, v. 15). Molto significativi anche questi versi: «Slancio di creazione, / perché sí duro t'incrosta / negli urbani viluppi, / o men chiaro traluci / o doloroso affondi?» (*Fr.* II, vv. 35-39).

Slancio è una parola tipicamente bergsoniana, come anche la parola incrostazione⁸.

La vita è slancio continuo che crea qualcosa di nuovo e l'incrostazione qui sembra indicare una caduta di carattere morale. Infatti, come Bergson preciserà più tardi, l'energia da cui scaturisce questo slancio è l'amore.⁹ L'incrostazione dello slancio può indicare il prevalere dell'egoismo nella città. Quindi la vita come slancio creatore è amore e bontà: «Quanto misero mal vita perdoni, / quanta bontà ci volle a crear noi» (*Fr.* IX, vv. 13-14); «Affiorar sento l'ignota bontà / che nei millenni trasse l'uom dal bruto» (*Fr.* XXXV, vv. 30-31). La vita è dunque un donare, che più dona più s'accresce: «Tu, divin senso che irraggi / la vita e più la doni più n'accresci» (*Fr.* LXIII, vv. 37-38). Bergson nell'ultima sua opera, cui già abbiamo accennato, afferma che l'energia d'amore da cui tutto scaturisce è Dio. Rebora parla nei versi appena citati di «divin senso» e nella conclusione del

frammento LXII sembra affermare che tutto è opera dell'amore di Dio, di un amore che si nasconde, di un Dio che si cela dietro ai suoi doni.

Un'ultima notazione che mostra come la corrente vitale sia amore. Lo slancio è visto come una corrente, come un fiotto vitale, che è generosità. Ma nei *Frammenti* è presente anche il simbolo del ruscello, che si dona totalmente ad un'altra corrente d'acqua: «Da fonti aperte nasce il sentimento / che d'ogni cosa fa ruscello [...]» (*Fr.* VII, vv. 5-6); «Ciascun apra suo gorgo e lo fluisca / ruscello all'acqua altrui» (*Fr.* XXXIX, vv. 35-36).

Ma, se l'amore è l'origine dell'universo, ne è anche il fine. Tutto infatti tende verso l'alto: «Pulsa l'eterno anelito e s'invera / il creato, protesa in su la bocca» (*Fr.* XXVI, vv. 13-14). Ma in alto è il divino, che al contrario dell'uomo che tende all'utile, «deliba l'Inutile» (*Fr.* LXVIII, v. 45). Il Male è la ricerca esasperata dall'utile, il bene è amore, generosità. Perciò l'amore, che indica la meta, (cfr. XV, v. 10), può indicare come meta solo se stesso. Il cielo «verso l'amore pertugia l'esteso» (*Fr.* XI, v. 24).

Se l'amore è fine dell'universo, è anche fine dell'esistenza umana; Rebora ribadisce spesso che avverte di realizzarsi solo nell'amore. Pensiamo al frammento I: «Pur vorrei maturar da radice / la mia linfa nel vivido tutto / e con alterno vigore felice / suggerire il sole e prodigar il frutto; / vorrei palesasse il mio cuore / nel suo ritmo l'umano destino» (*Fr.* I, vv. 19-24). Si augura che la bontà diventi «l'aria di chi respira» (*Fr.* I, v. 28). Ripone nell'amore la sua gioia: «E se il donar nell'atto si fa brezza / feconda d'amore, / mi levo torso di eroe / in divina allegrezza» (*Fr.* LXI, vv. 27-30). Sembra che l'unica maniera di ricevere, di arricchirsi, sia quella di donare: «È nell'offerta la messe più pingue, / è dove manca la gioia del mondo» (*Fr.* XXXIX, vv. 59-60). Il donare agli altri è l'unica consolazione nella sofferenza; per Rebora si è felici davvero solo quando si è contenti della felicità degli altri: «Come vena profonda alle radici, / come pioggia feconda, / rinascere tento negli altri felici: / e torvo asseto quando la rinuncia / chiuso mi rende dove aperto fui. / Come mamma nella fame / tutto ai bimbi dona il pane, / così m'è grato confortare altrui / mentre rotolo dentro» (*Fr.* LVI, vv. 10-18).

Ma sembra che si possa anche affermare che per Rebora essere è amare. L'amore appare come la legge dell'universo. L'armonia che governa il mondo è frutto dell'amore (cfr. *Fr.* XVI, vv. 9-11). Del re-

sto, se l'amore è origine e fine di tutto, ogni essere sarà tanto più se stesso quanto più ama. Quindi: «Quando s'eleva il cuore / all'amoroso dono, / non più s'inventan gli uomini, ma sono» (*Fr.* XIII, vv. 11-13). Questi versi possono significare che gli uomini sono veramente solo quando amano, ma anche che l'amore ci fa conoscere veramente coloro che amiamo e contribuisce a realizzarli. Così, quando regna l'armonia, le cose sono davvero se stesse ed anche spazio e tempo, che, come abbiamo visto, distruggono e opprimono, sembrano trasfigurati; si ha l'impressione che tutto sia lieve e sfiori l'eternità: «Divino è l'esser fra cose che sono / e il pensarlo, e con pace / accogliere ignorando / la misteriosa armonia, / mentre in un fluido eguale / spazia ineffabile il tempo» (*Fr.* LX, vv. 16-21). Quindi l'amore guarisce l'anima «infranta» di coloro che odiano (*Fr.* X, v. 45), perché mette in rapporto con il divino e rende capaci di ricevere, in quanto ci apre totalmente all'altro (cfr. *Fr.* X, v. 50 e *Fr.* LXIX, v. 40). Per questo l'amore ci rende più «vasti» (cfr. *Fr.* XXXIX, v. 57). Così esso è sempre creativo, materno. È un aspetto sottolineato in particolare nel frammento XII, ma anche nel frammento XXXIII; «E nido si fa tutto / nel tepor sano del placido flutto» (*Fr.* XXXIII, vv. 3-4); ma anche «Sta la gran luce in mezzo accesa, e lieve / fra le incantate piante oscilla; l'ora / si sgrana in perle, / e l'amore nativo in esultanza / la terra cullata riceve» (*Fr.* XXXIII, vv. 10-14).

Rebora è attento a cogliere l'amore in tutte le sue sfumature. Come armonia tra le cose: si pensi all'«amplesso caldo» tra il sole e la terra del frammento XVII; come eros: gli sembra che le persone umane «vaniscan senza amore», alla stessa stregua di «alito non respirato, / baci non schiusi, / forte corpo senza amplesso» (*Fr.* XXXI, vv. 14-16); ed anche: «sui fianchi óndano avvinti / gli amatori in bisbiglio [...] e voluttà m'addolora. / Ma donne a veder sole più mi accora, / ché nulla ad esse, tranne amor, par vita» (*Fr.* XXIV, vv. 1-2, 5-7). C'è anche l'amore come lascivia, che incontriamo soprattutto nella descrizione che Rebora ci dà della vita cittadina; è una forma di amore, che sarebbe più giusto chiamare egoismo e che Rebora respinge. All'estremo opposto vi è l'amore come dono totale, quell'amore di cui abbiamo già parlato. La bontà vera è totale rinuncia, quindi non la può attendere che un «calvario», non può che essere «osteggiata» anche perché incompresa (*Fr.* XXXIX, vv. 61 e 63). Questo amore rinuncia anche alla soddisfazione della gratitudi-

ne e così si nasconde, vuole essere anonimo, rifiuta di mettersi in mostra: è «l'invisibile amore» del frammento LXII, e si ricordi il bellissimo verso: «Meno ti canto, amor, e più sei tutto» (*Fr.* LXIV, v. 8). Questa rinuncia deve giungere fino al dono della vita. Si pensi alla morte dell'uccelletto, di cui parla il frammento LVII, che muore per rispondere a quello che egli ritiene un richiamo d'amore: «Cader così vorrei dietro il mio cuore; / così finir, con generoso squillo» (vv. 7-8).

Abbiamo già accennato come per Rebora l'uomo tenda intensamente all'eterno. Del resto chi ama davvero sente la persona amata come necessaria, la ringrazia di essere nata, avverte l'amore come il valore supremo e quindi gli sembra impossibile che venga distrutto dal tempo. L'amore è perciò esigenza di eternità: «Qui, fremente bontà, / tu che l'eterno inseguì / nel fuggevole giorno» (*Fr.* II, vv. 44-46). Nel frammento XVI viene sottolineato lo stretto rapporto tra amore e musica ed affermato che l'amore tramite la musica attinge l'eterno. Ma questo non significa che si debba dimenticare la vita concreta per vagheggiare un'eternità astratta e lontana. Quello che conta è l'attimo come sintesi di tempo ed eternità: «Io non ho numi né glorie / io non ho donne né bimbi, / io non ho lucri né mete, / ma un vasto cuore intero / che toglie dall'ora di tutti / l'infinita ricchezza e la dona, / e il prorompente divenir non stringe / in un'immobile idea agghindata / in un'ingorda brama; / ma soffre e s'avviluppa / nell'irriducibile attimo» (*Fr.* LXIII, vv. 55-65). L'amore è dunque concretezza.

Ma si può anche affermare che, secondo Rebora, l'amore fa conoscere. È quella conoscenza del cuore cui abbiamo già accennato. La ragione è avvicinata ad aggettivi come «scaltra», a verbi come «scaltrire», a nomi come «scaltrezza» (*Fr.* X; *Fr.* XL; *Fr.* XIV). Essa mira dunque all'utile; ha caratteristiche simili a quelle dell'intelletto come lo descrive Bergson. Si adatta a tutto: «la ragione / (cagna che ha piscio per ogni cantone!)» (*Fr.* X, vv. 18-19); ha la pretesa di capire tutto: «Ma tu, ragion maledetta, comprendi / ogni cosa» (*Fr.* XLII, vv. 15-16); ma in realtà non chiarisce nulla circa il senso della vita, ci delude e ci lascia nell'angoscia: «Ma tu, ragione, avanzi: / onnipotente a scaltrire il destino, / nell'inflessibil mistero / a boccheggiare ci lasci» (*Fr.* XIV, vv. 17-20). In quanto ricerca dell'utile è in contrasto con l'amore. Così in un momento in cui tutto invita all'amore i due giovani del frammento XVII «ragionarono il mondo» ma il loro

«cuore sciupava / la sua farfalla» (*Fr.* XVII, vv. 51 e 53-54); ed ancora: «Ma quando alfin discesi alla scaltrezza / del ragionare altrui, dentro mi strinsi / un cuor che non aveva più dolcezza» (*Fr.* XL, vv. 12-14).

Sembra invece che a conoscere veramente il senso dell'esistenza sia il cuore (un termine che ritorna spesso nelle lettere) che ama: «E per l'amante cuor nulla è mistero» (*Fr.* XXVI, v. 24). Forse si potrebbe azzardare un altro accostamento, quello con il cuore come lo concepisce Pascal. Il cuore pascaliano non ha nulla di irrazionale, è il centro dell'essere umano, da esso scaturiscono tutte le facoltà umane. Il suo conoscere è un «sentire» (altro termine spesso usato nelle lettere) denso e saporoso, che è insieme sapere ed amare e riguarda non i concetti astratti ma le persone, i valori. Esso ha le sue ragioni, che non sono quelle della conoscenza astratta. Si pensi, ad esempio, al «viver la sento» del frammento XII. Ma questa conoscenza elimina il mistero come sembra affermare il verso che abbiamo citato poco fa? La conoscenza amorosa del cuore è la vera conoscenza e trova il senso della realtà nell'amore e quindi chiarisce tutto da questo punto di vista, ma non esaurisce il mistero nel senso di volerlo spiegare tutto banalizzandolo. Infatti Rebora ritorna spesso sul tema del mistero: il mistero del bene e del male (*Fr.* XLIII); il mistero dell'armonia del cosmo (*Fr.* II e *Fr.* LX). Il cuore che ama non vuole spiegare tutto, si accontenta di fosforescenze, di scie che derivano dalle lucciole del mistero dell'amore, come appare da alcuni versi che alludono con intensità e finezza anche alla natura materna dell'amore: «Ecco: nella grande ora sommersa / la trama dell'ombra incastona / nidi e bisbiglia di lucidi fili; / con ciglia bagnate, trapassano / evanescenze materne e sfumano / in un sentor di carezza; / fosforescenze di scie, / sussurro interior d'armonie / sciolgon con pace e sgomento soavi / le lucciole del mistero / in ala di dolcezza / a me che trasfiguro / perso in divino fremito il pensiero» (*Fr.* L, vv. 113-125). Tuttavia questo duplice punto di vista, quello secondo cui l'amore supera il mistero e quello secondo cui lo accetta, può scaturire anche dall'affermarsi di due diversi stati d'animo, caso non infrequente nei *Frammenti*; anche in questa ipotesi tuttavia resterebbe intatta l'importanza della conoscenza del cuore. Del resto l'attualità di questa tematica riguardante il cuore, quale centro dell'uomo, e del sentimento è documentata dall'importanza che al cuore attribuiscono teologi come R. Guardini e K. Rahner, e dal valore rivelativo,

anche dal punto di vista ontologico, che Heidegger attribuisce all'angoscia e Sartre alla nausea.

Il trionfo dell'armonia si ha a contatto con la natura, quando «il cuor beatamente è un rapimento / d'infinita adesione» (*Fr.* II, vv. 12-13) e la natura sembra assumere le sembianze «d'amante donna» mentre il poeta si sente unito intimamente con essa e con tutte le cose: «e silenzioso, / come anello ne' l'oro, io sono in lei» (*Fr.* IV, vv. 19-20); tutto comunica perché partecipa di un'unica vita: «E scopre il senso intenso in ciascun lato / dell'universo una vita profonda» (*Fr.* VII, vv. 11-12); pare che compito dell'uomo sia quello di prendere coscienza di questa unità: «Ineffabile palpita gioconda / l'estasi delle cose, e in me si accorge» (*Fr.* IX, vv. 7-8). D'altra parte l'armonia è un tendere verso l'alto, come dice il termine «estasi» nei versi appena citati e come appare in questi altri: «Ogni cosa s'intende / tra foci errando e sorgive» (*Fr.* XVIII, vv. 7-8). Vivere un contatto così intenso con la natura, in cui si avverte vibrare l'amore nella sua intensità originaria, significa essere e vivere davvero: «Oh risentirci come creatura / viva nel mondo saliente in noi / e l'evangelo di tutti gli eroi / riconoscere dove fu natura!» (*Fr.* XXXIII, vv. 15-18).

Ma, se Reborà sogna di continuo la campagna e la montagna, è in città che svolge la sua attività. Ed in città sembra trionfare la ricerca egoistica dell'utile. In città la vita è ripetitiva: «E ritorno, uguale ritorno / dell'indifferente vita» (*Fr.* VI, vv. 15-16); predomina il rumore, che impedisce il raccoglimento: «Mentr' echeggia la via / consueti fragori e nelle corti / s'amplian faccende in conosciute voci» (*Fr.* VI, vv. 17-19); la comunicazione con gli altri è quindi inautentica, dominata dalla ricerca dell'utile, non dall'amore: «O lasciva città senza amore!» (*Fr.* XXI, v. 25); il poeta parla ancora di «Venere neutra immonda» (*Fr.* X, v. 14) e di «promiscuità gaudente» (*Fr.* X, v. 28). Così in città domina la solitudine, perché l'unione vorrebbe realizzarsi nella ricerca dell'utile, che in realtà divide: i tempi, dice Reborà, esigono «che fiumana alle marcite in guazza, / scoli ognuno nei molti, / e dissolva la sua intima pace / alla città vorace / che nella fogna ancor tutti affratella» (*Fr.* X, vv. 4-8).

Ma allora si deve condannare senza appello la città per ritornare a contatto con la natura? Reborà ha provato sentimenti contrastanti nei riguardi della civiltà moderna, della vita di Milano dominata dalle esigenze dell'industria. Ha avvertito ribrezzo: «Stanca si affretta l'età sverginata, / e tutto sa di coito!» (*Fr.* XXXV, vv. 21-22), ma ne

ha anche avvertito il fascino: «Nelle faccende è l'idea» (*Fr.* II, v. 65). La soluzione del problema, come già abbiamo accennato, non consiste nella fuga, ma nell'impegno a far trionfare l'amore anche in città: «Ma benedetti voi, / meravigliosi doni: / esistere e pensare, / cinger di sé l'ignoto / universo e amare, / per ridiscender domani / umanamente pronti / al terribile giorno» (*Fr.* L, vv. 102-109).

Chi ama non dispera, perché l'amore è dono gratuito e inatteso e dunque creatività, trionfo dell'essere sul nulla. Per chi ama sempre «van per l'aria immagini di bene / con riso di speranza» (*Fr.* XXXIII, vv. 8-9; cfr. anche *Fr.* LXIII, v. 18). Il poeta nutre perciò la fiducia in una trasformazione del mondo: «Un' eletta dottrina, / un'immortale bellezza / uscirà dalla nostra rovina» (*Fr.* XIV, vv. 30-32). Mazzini ed il suo pensiero facevano parte della tradizione familiare di Rebora. Egli anche sulla scia di Gioacchino da Fiore aveva vagheggiato una nuova epoca, in cui l'amore avrebbe dominato i rapporti umani. Rebora si avvicinerà sempre più a questa prospettiva, ma sempre con un atteggiamento di ricerca e per poi superarla. Del resto un punto di vista in cui l'amore sia l'origine e il fine di tutto può trovare la sua giustificazione soltanto in un Dio personale, che è amore. E per ora Rebora mostra molte incertezze nel modo in cui concepisce Dio. Talora sembra che Dio si faccia nella storia, come si è visto; altre volte è accusato del male che c'è nel mondo (cfr. *Fr.* XXI, vv. 44-47, e tutto il frammento XXIX) o ritenuto l'origine di tutto il bene (cfr. *Fr.* LXVI). Questa incertezza trova espressione nei versi seguenti: «Dio, per l'aria si rode / e beato non gode / del buffo suo stato: / se scende, ignoto tramonta / nell'ingannevol natura; / se monta, vuoto svapora nel nulla» (*Fr.* LXVI, vv. 23-28).

3. Fino alla pubblicazione dei «Canti anonimi» (1913-1921)

Dal punto di vista culturale è l'epistolario a darci qualche indicazione circa le letture e gli incontri di Rebora in questo periodo. Nel 1913 avrebbe dovuto incontrare E. Boutroux, ma non lo ha fatto «per ritrosia, e per altro» (218, 1913). Nel 1914 incontra invece B. Croce: «ho conosciuto Croce: così così» (278, 1914). Nel 1913 scrive a Banfi: «leggerò - quando e come - il libro del Gentile: e ti dirò; forse il dissenso viene in parte da una universalità di vita che dovrà - per la ragion stessa che è vita - rimpicciolirsi per esser qualcosa»

(198, 1913). Sembra di capire che per Rebora la vita è concretezza e l'idealismo non salva tale concretezza. Il poeta è rimasto affascinato invece dalla lettura de *La rivolta ideale* di A. Orian che era stata pubblicata nel 1908. Scrive ad A. Monteverdi: «ho letto *La rivolta ideale* dell'Orian e ne son ebbro; perché non l'ho fatto prima?» (229, 1913); ad A. Banfi: «ho finito la *Rivolta ideale*, e ne son ebbro: ho ritrovato tutto me stesso. Con un libro simile io insegnerei molto bene, non so che cosa» (231, 1913).

In sintesi si può dire che i motivi per cui Rebora era rimasto entusiasta del libro di Orian vanno cercati nella critica al positivismo che Orian sviluppa con decisione, nell'esaltazione della vita come amore e creazione¹⁰; nell'importanza che attribuisce agli ideali spirituali e culturali al di là dell'individualismo e di ogni particolarismo: «nell'ideale soltanto, sia pure una larva dentro un miraggio, è la bellezza della vita: se qualche cosa può somigliare alla verità, che non sappiamo, è la virtù che dà invece di ricevere e muta i sogni del dolore in opere di pensiero»¹¹. La rivolta ideale è dunque esaltazione dell'ideale e dell'amore: «proclamare che la verità è soltanto nell'ideale ma dentro un mistero, nel quale il dolore mette una voce e il pensiero un lampo: amare nella speranza del bene, quando la gioventù sorride: amare nella pietà del male, quando la vecchiezza non sa nemmeno più piangere: salire a tutte le bellezze, credere a tutte le virtù, consentire tutti i sacrifici offrendosi intero alla vita e accettando la morte come premio: ecco la rivolta ideale»¹². Orian attribuisce inoltre una missione particolare al popolo italiano, un punto di vista che anche Rebora accoglierà: «a Roma guardano o gridano dall'invisibile confine le anime, che temono e sperano; il mondo ha ancora nell'urbe l'unità spirituale»¹³. Egli afferma ancora che le circostanze «assegnano all'Italia mediterranea una funzione ed un primato: non mai fummo italiani come ora. Bisogna guardare in alto e lontano»¹⁴. E questa missione del popolo italiano consiste nel dare un contributo decisivo nell'unificazione di tutti i popoli, un altro ideale che Rebora avrebbe avvertito con intensità qualche anno dopo: «la storia universale sta per accordare nel proprio ritmo tutti i popoli: non vi sono più stranieri, domani non vi saranno più barbari. Nella vita, alla quale tutti parteciperanno, il calore fonderà gli egoismi più duri, e l'alito battendo sulle foci più alte darà loro una luce di astro»¹⁵.

Dal punto di vista personale è importante l'incontro con Lydia

Natus. A proposito di questo rapporto scrive a Banfi: «ho *violentato* il mio destino all'amore pieno; troppa vergogna avevo della mia "beatitudine" solitaria, della mia vita-tipo (figurati, passare per un individuo che *ha voluto* la vita "alta e luminosa e intensa", come dicono: paragoni a parte, esser qualcosa come un piccolo Cristo o Beethoven o Nietzsche!» (311, 1914). È possibile che uno dei motivi per cui Rebora non si era ancora sposato e non aveva avuto rapporti fosse l'orgoglio, il voler distinguersi dagli altri. Ma non era solo questo, c'era in lui davvero una tensione verso qualcosa di più alto, come mostrano le ulteriori vicende della sua vita. Tuttavia egli vive con intensità questo rapporto, impegnandosi alla concretezza contro il suo temperamento poco adatto alle attività pratiche ed affrontando difficoltà di carattere familiare e sociale, perché una relazione con una donna come Lydia non doveva essere giudicata in modo favorevole né dalla famiglia né dagli amici. Ecco come il poeta cerca di esprimere questo amore travolgente: «benedico la donna che travolgo nel mio vortice fiammeo» (311, 1914); «non sai, forse, cosa significhi aver fatto nostro un destino veemente di una donna infinita d'amore; quale magnifico, ma tremendo groviglio ti chiuda» (330, 1914). E prova tenerezza e gratitudine per Lydia: «Lydia sempre più vera, ti saluta» (332, 1914); e dal fronte: «l'assillo maggiore [...] è L. mia che tu conosci, la quale si consuma e spasima come una Madre che sente di non poter salvare il figlio segnato da un destino di luce, ancor sepolta. Creatura delle creature!» (364, 1915); «e poi c'è una creatura che lavora per salvare la mia luce» (394, 1915). La gratitudine è ancora più viva quando ritorna dal fronte: «Lidusa, che tu *non conosci*, che si è fatta qualcosa di miracolosamente soave, primaverile d'amore e d'angoscia, veggente e viva per me in questo momento nel quale io son stracciato d'anima e d'occhi» (421, 1916). Ma il poeta ricambiava questo senso di protezione: «la mia *creatura* lotta disperatamente sola, per salvare qualcosa. E io devo a distanza vegliare che non si faccia male! La (mia) luce, ella difende» (376, 1915).

Ma l'esperienza che più inciderà è quella della guerra. All'inizio Rebora considera la guerra con una specie di distacco: «questo luglio sarò forse richiamato: utilizzerò questa noia per sorprendere gli *effetti* della guerra sullo stato d'animo dei richiamati e sull'*atteggiamento* della "finzione bellica" delle manovre. Potrebbe uscirne un articolo per la *Voce*; ti va?» (245, 1913). La guerra gli sembra una legge della realtà: «perché io sento sempre in ogni attimo in ogni do-

ve il dissidio creante labile eterno con tipica presenza, la paura immensa della realtà [...] e quello che avviene oggi *non mi è nulla di nuovo*» (311, 1914). La guerra c'è da quando c'è la vita e «gli uomini se ne accorgono soltanto quando essa è tangibile» (313, 1914). Sembra dunque un qualcosa di positivo, perché non c'è creazione senza distruzione: «il fervore mi viene dall'implacabile bisogno di distruggere, perché è in questo la gioia del creare; e di me importa dallo zero in giù [...]. Di qui, anche, la mia *insensibilità* ad ogni rovina; anzi, la mia quasi felicità» (318, 1914).

Ma quando è al fronte si accorge che queste sono astrazioni. Vive quelle vicende come una tragedia autentica, perché, dominato dall'ideale dell'amore, tocca con mano quello che sembra il trionfo dell'odio. E, se l'amore è generosità creante, l'odio è solo distruzione, esteriore ed interiore. Egli ne parlerà con accenti strazianti in alcune poesie e nelle prose liriche, ma talora ci sembrano più immediate ed efficaci le parole con cui ci descrive tale esperienza nell'epistolario. Riportiamo alcune affermazioni: «20 centim. di fango danno il colore e il senso di questo autunno "mostruoso"» (378, 1915); parla di «ferocia umana» (377, 1915), di «mondo straziato» (379, 1915), di «rovina crudele» (380, 1915), dell'«enorme rantolo di centinaia di cannoni» che «squarcia un inno alla brutalità» (381, 1915). Alla madre: «sono nella guerra ove è più torva [...] e sono, fra i più laboriosamente sereno per i miei soldati, mentre è la disperazione. Con affetto indomabile» (383, 1915). Da questa lettera appare come il poeta creda nell'amore anche quando sembra trionfare la disperazione e ritenga che l'unico antidoto all'odio sia l'amore concreto.

È un orrore così grande che sembra impossibile esprimerlo: «centomila Poe, con la mentalità però tra macellaio e routinier, condensati in una sola espressione, potrebbero dar vagamente l'idea dello stato d'animo di qui. Si vive e si muore come uno sputerebbe: i cadaveri insepolti, come una pratica non emarginata [...] non so più scrivere né esprimere» (389, 1915). E l'orrore è grande perché la guerra distrugge fisicamente e psicologicamente: «l'orrore di ciò che mi circonda (che tanfo di nostri morti insepolti, mentre l'artiglieria *nostra* ci accoppa in sbaglio!), l'imbestiamento e lo sforzo di tener su queste larve d'uomini; non mi lascia espressione più» (387, 1915).

Solo i letterati possono esaltare il fascino e la poesia della guerra: «bisogna esser carne anonima di fanteria per capire certe cose. Il resto – chi può ancora discutere – è un beato letterato, che ha letto

soltanto l'Inferno e crede nel Paradiso» (387, 1915); e sottolinea che i giornalisti spesso ingannavano: «di me non dico: è un bene per la vostra tranquillità e conforto [...] che ignoriate il fango morale, la pietà e l'orridezza di ciò che avviene; e conosciate solo le notizie attraverso i giornali – che ingannarono e ingannano la patria, e voi mamme!» (388, 1915).

Ma l'odio non spinge il poeta alla disperazione totale: «la vita enorme *per tutti*, lo sai? che – ad onta *di tutto* – mi cresce dentro, non può essere finita da una vile particella di materia brutale» (378, 1915); «ho una certezza infinita in me, per quello che dovrò essere fuori di me» (387, 1915); «saprò [...] quando canterò, perché non intendo morire» (389, 1915); «tutta la mia luce che vedrà» (382, 1915). Anzi, a volte, gli sembra che valga la pena fare un'esperienza così terribile della forza distruttiva dell'odio per apprezzare ancora di più l'amore. Il poeta lo afferma a proposito della visita che gli ha fatto il fratello Gino al fronte: «c'è stato Gino, Gino, Gino! [...] Non piangevo né ridevo da mesi – massime in quest'ultimo tempo – che struggimento di gioia dolorosamente affettuosa!» (390, 1915). Ed a proposito di una seconda visita: «è venuto ancora la luce, Gino! se non fosse che per *conoscere* il cuore di un uomo fratello, benedirei qualche volta il Calvario» (393, 1915).

Rebora in una lettera scritta nel 1925 ad un ufficiale che era stato con lui al fronte ricostruisce lo stato d'animo in cui si trovava subito dopo la guerra. Nelle prose liriche ha parlato «del tremendo destino di Moloch», «quasi protestando per lesa umanità con calma disperazione»; e la disperazione nasceva in lui perché si sentiva «come chiuso in un micidiale orizzonte, senza varco di fraternità». Sembra dunque che solo l'amore possa salvare dalla disperazione, ma Rebora non si era messo allora al servizio di un ideale di fraternità, non aveva preso una decisione positiva riguardo «alla scelta tremenda», perché, afferma, «l'orrore istintivo contro la violenza, la forza brutale sotto apparenze civili e santificata di giustificazioni elevate, mi aveva angosciato sino a intossicarmi la coscienza del dovere, del *mio* dovere» (804, 1925).

Questa «intossicazione» doveva essere resa ancor più nefasta dal sentimento di angoscia e di nausea che abbiamo visto essere costantemente presente nell'animo del poeta già in precedenza e che in alcune lettere di questo periodo viene espresso in modo drammatico: «la nausea che m'infiora a parlare di me – come di tutto ciò che

muore, e annaspa vano – mi ributta e intorbida a scrivere» (268, 1913); «ma il peggio – lo sai, caro Ton, nevero? tu più di me! – è il tedio, il non voler più saperne» (278, 1914); «non mai, come ora, ho vissuto, nell'immediatezza del pericolo, la pienezza delle mie forze senza ragione, senza principio né fine: soltanto che sono perché ci sono» (295, 1914); «quindi io sento questa posizione di vita, così e così, senza prima né poi, e soprattutto senza gerarchia di valori, e senza meta» (298, 1914); «senti, ora: io che scrivo, *anche*, così come ho potuto *anche* nascere – e mi sento, solo o soprattutto, infinitamente creatura – mi permetto un'osservazione proprio da uno confitto nella terra, che non capisce nessuna intelligenza» (470, 1917); «oggi non reggo all'universo» (472, 1917); «quando Clemente ammutolisce con le anime amiche – sapete, Sibilla, perché, nevero? Questa volta io sono stato sul limitare d'una rovina nella quale vivere è una condanna insolubile» (524, 1918); «sono stato ripreso gravemente dai miei disturbi che mi sfanno come sapone nell'acqua» (624, 1920). Di qui una costante sensazione di pericolo: «che senso di pericolo materiato di tutte le solite cose!» (298, 1914); il poeta parla anzi di «eterno *pericolo*» (316, 1914), di «pericolo cosmico» (319, 1914).

D'altra parte tutto questo accadeva in un momento in cui, dopo «una giovinezza quasi ascetica» (804, 1925), Rebora aspirava con uno slancio totale alla felicità. Per tutti questi motivi egli afferma di non aver saputo lottare contro il male in maniera adeguata, di aver ceduto alla rinuncia; e parla di una «disperazione che conduce all'annichilimento o al cinismo» (804, 1925). Ma abbiamo visto che fino ai trent'anni c'era stato in lui un costante lavoro spirituale che nel momento della crisi più pericolosa gli dà energia per riprendere il cammino e cercare ancora. Nelle lettere di questo periodo è frequente l'accenno ad un qualcosa che gli urgeva dentro: «avrei tutto un mondo che sento vero come la luce» (358, 1915); «non posso svelarti neppure un guizzo della nuova vasta diversa luce sepolta (mia e non mia)» (360, 1915); «il Clemente esteriore è stato (e sta) poco bene; ma prepara qualcosa» (569, 1919); «ho come un mondo enorme che non esce fuori» (572, 1919); «però, come l'occhio dello strano gatto che ci sonnecchia in cuore patendo la giornata, il nostro spirito ritrova nelle tenebre divine movenze di fosforescenza, almeno qualche volta, nevero?» (598, 1919).

È una ricerca ancora dominata dall'incertezza, anche se, a poco a

poco, il poeta sembra cogliere almeno un orientamento: «via dal lavoro quotidiano delle mie lezioni, vivo molto solo, cercandomi ancora senza trovarmi, ma con tanta vita e irresistibilmente; ma sono un uccello sopra un mare che ricomincia sempre, e questa tensione inquieta e ansiosa, propagandosi a te, non ti avrebbe giovato» (622, 1920); «in tutto il mio essere, da tempo (lo sai) si agita qualcosa che ancora non intravvedo» (639, 1920); «in ogni modo continuo alacramente, perché oramai – per me – è un dovere, una preparazione a quello che dovrò vivere» (684, 1921).

Rebora prende sempre più coscienza che per saziare la sua fame e la sua sete non basta una realtà finita: «io affogo se non ho del grande in me» (266, 1913). Quindi anche nei momenti in cui ama Lydia con dono totale avverte che quell'amore non gli basta: «una donna che ha saputo amare un uomo come me; e forse affronterà il peso micidiale del mio gravitare instancabilmente al di là. Io mi sento lontanissimo e vicinissimo da lei; e più ella si svolge sotto il mio calore, più la vorrei lasciare. È incredibile come tutto mi divenga episodico, e quello che per gli altri potrebbe costituire una pienezza inesauribile, sia per me invece troppo poco verso ciò che sento intorno» (318, 1914); gli si fa chiaro sempre più che la sua «missione» è costituita, egli dice, da un'«azione di bontà costruttiva che sento ormai come un dolce ma imperioso dovere» (687, 1921). La sua «vocazione» (325, 1914) sembra indirizzarlo ad un'azione di bontà illuminata da un Dio *Bontà*, anche sulla scorta delle affermazioni di Mazzini. Rebora usa espressioni come «qualche Bontà a cui tu credi, in fondo, e noi crediamo» (647, 1920) e come «*Bontà* intuita» (697, 1921). Come si vede, si tratta ancora di qualcosa di vago, è una Bontà che deve diventare anche bontà umana, trasformare il mondo, come sottolineano alcune espressioni che il poeta usa nelle lettere dal fronte: «soffro nel nome della Grazia Umana, che si dovrà salvare e creare come mai» (381, 1915); «che voglia di Grazia Umana, di sentimento, di operosità buona, d'arte» (388, 1915); «ma grazie – è un orientamento verso una possibilità ancora di vita e di Grazia» (389, 1915).

Queste ultime espressioni danno all'esigenza d'amore che urge nell'anima di Rebora un'intonazione fortemente religiosa, come altre espressioni usate sempre nelle lettere dal fronte: «vi amo; come uno tiene il lumino davanti all'Imagine che simboleggia la sua spiritual Salvazione – così amo, chi amo» (387, 1915); «c'è una Creatura

che lotta disperatamente per Clemens, e si sfinisce sulla Croce!» (396, 1915); «ho avuto una grave punizione per colpa d'altri, per essere troppo Cristo e poeta!» (394, 1915). Sono immagini tratte dalla simbologia cristiana, ma coesistono con una concezione molto vaga di Dio.

Così altre affermazioni che danno voce ad un'esigenza di preghiera, se da una parte ribadiscono che Rebora sente l'amore come caratterizzato da un afflato religioso, dall'altra sottolineano come egli abbia ancora un'idea molto vaga di Dio: «e prego (se sapessi pregare)» (212, 1913); «tu che sai ora cosa sia la "vita" costì [...] puoi intendere cosa soffra e cosa "preghi" la mia anima che abita e alita sempre dove sono i pochi miei cuori scavati, e in pericolo» (444, 1916); «ma io ti seguo e ti vedo – giungo a una presenza indicibile; e come ti dissi credo in questa mia protesa passione come a una preghiera protigente» (447, 1916); «ho dato molto di me in questi ultimi tempi; ma esigo da me qualcosa di più forte e concreto, e vorrei pregare non so chi di averne la forza» (629, 1920).

Questo è, per il poeta, specialmente dalla fine della guerra in poi, un periodo di imminenza, di attesa: cerca la sua strada che coincide con la ricerca di una concezione meno vaga e generica di Dio. Sicché nei *Canti anonimi* può accennare all'«imminenza di Dio» (*Sacchi a terra per gli occhi*, v. 90), ma allo stesso tempo affermare: «E non aspetto nessuno» (*Dall'immagine tesa*, v. 4), benché questo nessuno sia un mistero di bontà, perché «verrà quasi perdono / di quanto fa morire, / verrà a farmi certo / del suo e mio tesoro, / verrà come ristoro / delle mie e sue pene» (*Dall'immagine tesa*, vv. 19-24). Questo «nessuno» applicato a Dio, di cui al massimo si può udire il «bisbiglio», sembra anticipare qualche aspetto della tematica di un poeta che ha attraversato l'esperienza del nichilismo, P. Celan.

Per cercare queste risposte studia «[...] furiosamente Mazzini» (697, 1921) e infatti nella prima lettera del 1923 cercherà di chiarire, prima di tutto a se stesso, la concezione mazziniana di Dio che in quel momento fa propria. Si avvicina alle religioni orientali, leggendo opere di Buddha e di Tagore; ma di questo parleremo più avanti. Molta incidenza sul suo spirito hanno le traduzioni che egli compie, per vera congenialità, di alcuni scrittori russi: Andrejev, Tolstoj e Gogol'. Nel commento a *Il cappotto* di Gogol', afferma: «comincio a delineare la vita interiore com'io la sento» (695, 1921). Ne emerge la centralità dell'amore, che, solo, può dare un senso alla vita¹⁶. Rebora

sente ormai di dover praticare quella bontà «da *idiota* dostoevskiano» (582, 1919), che ci fa prendere contatto «con quel che di arcano c'è in noi» (643, 1920), per la quale ciò che è mio è tuo (cfr. 643, 1920) e fa tutto, anche le traduzioni, «con tutta [...] l'anima» (588, 1919) e mettendoci «amore e musica» (589, 1919). Importante anche l'incontro con A. Coari e la presa di coscienza dell'importanza delle donne nella vita contemporanea (667, 1921).

Nelle lettere di questo periodo si trovano delle notazioni stupende sull'amore e le sue caratteristiche. Talvolta sono temi cui già abbiamo accennato, ma proposti in modo nuovo, sottolineando sfumature sempre diverse. Accenneremo brevemente a qualcuno di essi. Ritorna il bisogno di amicizia: «e vorrei guardarvi e parlarvi insieme, tantissimo, come nell'appetito chi mangi e rubi col desiderio i bocconi che assaporerà» (305, 1914). La vita è creazione (cfr. 396, 1915 e 548, 1918) e creatore è anche l'amore che è vita e dà vita. Rebora parla di «fraternità creante» (497, 1917) e dice che coloro che amano debbono essere «creature vive per ogni vita che eleggono e accarezzano nel loro affetto alitante e radioso» (563, 1919). L'amore dà aria e luce. L'amico vuole che colui che egli ama si realizzi: «scrivimi; e sii te stesso, come io ti vorrò bene» (315, 1914); «no, piuttosto *voglio* ciò che la creatura di voi cerca» (342, 1915). Per questo l'amore nei momenti decisivi della vita salva l'amico: «ti scriverò presto in modo che ti sia come la spalla di un ponte affinché tu possa gettar l'arco sull'abisso, incolume e salvo» (683, 1921); «vi ricordo come a donarvi una voce fiduciosa nella vostra bontà salvatrice» (689, 1921).

Perciò l'amore è materno e protettivo per sua natura: «ho pensato a te, a te che stai salendo: e in questo, un senso materno mi ha gonfiato il cuore con tenerezza infinita d'amore» (212, 1913); parlando dei soldati al fronte: «me li sento intorno come una chioccia» (395, 1915); ad A. Monteverdi: «mi senti – ecco la dolcezza maggiore ch'io posso sentire nel mio ritornante "covare" ch'io faccio di te!» (494, 1917); al fratello Piero: «io non so che baciare, cullare di me la tua *vita* – ora, quasi esausto, ma inesorabilmente tigre a *difenderti*» (443, 1916); ed a Sibilla Aleramo: «sentiteci sempre come qualcosa che anche al buio si trova e ci apre la porta di casa» (466, 1917).

Amare è volere la perfezione più alta per l'amico, ma prima ancora sentirlo come necessario ed essergli grato di esistere; scrive a Tagore: «La ringrazio di essere nato al mondo» (687, 1921). Amare così

significa «desiderare l'ottimo» (498, 127) per chi si ama e volere che questo «ottimo» si realizzi. Come è accaduto al poeta nel suo rapporto con il fratello Piero, mentre questi era al fronte. Rebora trascorreva «lunghe ore semiveggenti» al tavolo del fratello; e fa per lui quanto scrive al compagno d'armi G. Martorano: «io ti seguo ti son presso, ti serbo l'anima e te la carezzo, per ridartela appena ti sarà possibile. Ti capisco in ogni attimo; sentimi, sentimi!» (426, 1916). Del resto ad A. Monteverdi scriverà: «ma son io che veglio, ti tengo, ti serbo ciò che è in te. Posati come sopra un'enorme fiducia» (439, 1916). Ebbene il fratello in una lettera gli dice: «quello che tu fai è enorme. Tu riesci a farmi *vivere* veramente, sostituendo esattamente la mia personalità e mantenendola in vita, mentre io l'ho quasi del tutto perduta di vista. Tu me la ridarai intatta e più completa, quando ci rivedremo, in *libertà*» (438, 1916).

Per questo l'amore dà luce e rivela. Scrive dal fronte alludendo a Lydia «sapessi quanta *esperienza* non dicibile, e quanta luce nuova mi ventila infuocata attendendo – se sarà destino – di *irraggiare*, per chi mi ama, – amici – e soprattutto per una creatura che è divenuta la rivelatrice di questa nostra ansia, verso ciò che giustificherà la vita dopo» (357, 1915). Ed è anche attesa. Attesa nel senso di aspettare che l'amico arrivi, ma anche nel senso di aspettare con pazienza che l'amico ricambi il nostro affetto senza imporgli nulla, come pure attesa nel senso quasi di «pretendere» un po', per il suo bene, che egli si realizzi. Ecco un'espressione che dice tutto questo: «mi *aspetti* ancora, nevvvero, dopo tanta attesa?» (580, 1919). In questa prospettiva l'amore è un venire incontro, chi ama fa sempre il primo passo, va lui verso quello che ama per aiutarlo ad essere se stesso: «tu mi vieni sempre incontro, e io così spesso mi restringo o svio» (622, 1920).

Ma se l'amore è origine (infatti «l'umanità e la pietà s'intende dove è origine», 364, 1915), è creativo, è anche il fine dell'esistenza, della realtà, dà senso alla vita: «io non so più nulla del mondo, salvo un bisogno e una dolcezza di raggiunger chi posso dove non c'è cosa da dirsi, ma ansia di sentirsi» (467, 1917); ed ancora: «che se ti avviene talvolta di cercar un perché nell'aria vuota avanti a te, sii tanto buono di vedermi!» (480, 1917). Sicché l'amore diventa per il poeta una specie di ossessione, in particolare il pensiero del fratello Piero, mentre questi è al fronte: «la mia vita è concentrata in gran parte in questo onnipresente amore che vorrebbe realizzarsi come singolo bene per chi amo quassù e laggiù, e in cui credo come una preghie-

ra» (428, 1916); «ma sono irriducibilmente inquietissimo, mio Piero: spio, smanio attendendo ogni posta» (429, 1916); «ma, piú di tutto, è l'ansietà tesa per Piero» (431, 1916).

Per questa sua centralità e importanza l'amore sembra attingere una specie di infinità: «ma intorno, senza confine, è l'atmosfera del mio affetto massimo» (361, 1915). E l'effetto piú importante della sua azione sarà di produrre amore: cosí il poeta parlando della mamma la definisce «l'inesauribile mamma nostra» (348, 1915), il cui compito principale sembra quello di essere «appassionatamente l'ansiosa accomunatrice nostra» (345, 1915). Per sua natura inoltre l'amore tende all'eterno. Infatti, se si ama disinteressatamente una persona, la si ama per sempre, anzi ci ripugna che essa possa morire totalmente. Dunque, mentre il tempo chiuso su se stesso «non sa far nulla, neppure se stesso» (341, 1915), ed in esso «le ore inabissan giú come le foglie sull'orlo d'una cascata, e rimane soltanto il gran cielo arcuato di sopra che non si comunica» (565, 1919) la vita riceve un senso nell'amore che dura: «grazie, Nino, della tua carissima voce di amicizia che si rivela perenne nel profondo» (527, 1918).

Ma l'amore non consiste nel vagheggiare ideali astratti, è agire concreto. Rebora parla di «operare il mio amore per gli uomini» (363, 1915). Verso chi si ama ed è «desiderato» dal nostro «desiderio intensamente» (187, 1913), dimentichi di noi nel nostro «amore» (197, 1913) cerchiamo di «giovare come cosa che fosse adoperabile» (197, 1913).

Chi ama tende all'infinito, ma solo agendo umilmente anche nelle faccende piú piccole: «ora – grazie a Dio – vivo piú spesso di una volta sopra i quattromila metri, sebbene con voglia dentro fino ai polpacci nella terra» (219, 1913); altrove parla di «minuzie importantissime» (329, 1914).

Nell'amore chi ama si decentra verso l'amato: «ti ho invidiato e baciato per quello che dici di te» (200, 1913); «sono lietissimo di te [...]». Io penso che tu sia in un tempo *decisivo*, sotto qualche aspetto. E guai se mi tradisci!» (209, 1913); «ho bisogno di questo, per volerti bene meno astrattamente – e modellarti piú vicina la mia presenza alla tua sensibilità» (471, 1917). Quindi nell'amore «il mio *io* tanto piú si esalta quanto piú si sconfigge, quanto piú vive universale» (314, 1914). Ma questa apertura all'universale non significa cancellare la propria persona. Occorre invece avere l'umiltà di accettarsi per quello che si è: «ma ti vieto perentoriamente di lamentare e svaluta-

re la tua personalità; bisogna approvare – anche a denti stretti – il nostro “temperamento”. Dir di sí, dir di sí» (258, 1913). Amare non è cancellare se stessi, ma aprirsi all’altro con tutti noi stessi. Allora ne scaturisce un reciproco arricchimento.

Se è del tutto disinteressato, l’amore non calcola, l’unica sua misura è di non aver misura. Il poeta dice di sé: «sebbene mi prodighi e dia il mio meglio senza badare a profitti» (602, 1919); e altrove: «e spendo intorno troppo, e mino i fondamenti della mia ricchezza» (615, 1920). Amare non è solo dare tutta la ricchezza della propria vita: «ti invio tutto il baleno della vita che sento» (591, 1919), ma dare proprio la vita: «avessi potuto morire io per tutti coloro che amavo!» (415, 1916).

Se l’amore è dono, tra coloro che si amano c’è un continuo «dare e ricevere» (563, 1919): «io ho fatto – con piacerissimo – il mio dovere; quando lo farai tu, e mi scriverai davvero? Voglio da te tantissime cose, e tu devi darmele» (206, 1913). Ma le cose che il poeta vuole sono quelle che realizzano l’amico. Poiché decentra, l’amore spinge chi ama a trasportarsi nell’amato, in una fusione profonda, in una vicinanza intensa, anche se si è lontani fisicamente: «a Jesi siamo stati tanto vicini a te; ed è strano che tu non l’abbia sentito» (209, 1913); «ti ho sentito fino in fondo; e non ho bisogno di dirti altro; e ti son vicinissimo» (213, 1913); «dimmi di te, e amami come io son tutto in te, in questo delizioso momento» (221, 1913); e la fusione si realizza nella parte più pura dell’anima: «ed ora la mia gratitudine per te ch’io serbo dove son più puro» (222, 1913).

Tale funzione tocca gli esseri in profondità: «un bacio fino in fondo» (298, 1914) e «dí a Ton che l’acque agitate mi hanno pur lasciato scorgere le pure nostre pietruzze dell’arena del fondo in trasparenza serena – sono vicine» (410, 1916); «ti abbraccio, ti stringo di baci convulsi; vedo tutto, ti so tutto, ti sono inesprimibilmente fratello» (432, 1916); «ma no – senti tutta la comprensione che ho di te; che il corpo non posso, ma *tutto* è con te fino in fondo» (435, 1916); «sentimi tutto vivo inesaustamente intorno sopra “davanti”, mio mio Nino! [...]. Ma io, sopra e dentro tutto te medesimo!» (446, 1916). Per questa compenetrazione spirituale ci si sente vicini, come già abbiamo accennato, anche se si è lontani fisicamente: scrive alla mamma: «grazie, mamma, per la tua *presenza*: io, che ho pratica dell’invisibile, l’avverto e me ne giovo. In tante cose io mi sento prodigiosamente protetto» (346, 1915). L’unione che ne na-

sce sembra dover portare ad una specie di simbiosi: «di te non so nulla; come, *perché* lavori. Voglio saperlo e viverti» (249, 1913).

Per questo chi ama, ama tutto nell'amico, anche i difetti in qualche modo, per trasfigurarli in pregi: «mi hai sentito però, questo Clemente ti pare un cercatore di difetti – o invece uno che non sa di queste cose se non per ventarle nell'aria vibrata (anche le asperità di una montagna sono i *difetti* suoi; le vette poi!). Insomma, in questo modo ho creduto di cingerti della mia "fiducia"» (483, 1917).

La fusione porta a sentire come proprio il bene altrui e viceversa: «non so nulla di quello che pensi e fai; ma sento qualcosa di molto solido in te, ed io ghiotto ne voglio» (217, 1913); «intanto sono orgoglioso della tua operosità [...]. E la tua anima, che fa? Dimmene, *ché* voglio» (223, 1913); «io so che lavori, e intravvedo; ma vorrei di più» (227, 1913); «in ogni modo sappi che la tua attività mi è necessaria» (260, 1913); «bravo, intanto; e avanti, sempre più verso uno studio che ti (ci) piaccia» (279, 1914); «son qui, sono degli amici, di chi prima ci riconoscemmo insieme» (329, 1914); amare è quindi come dare agli amici l'aria da respirare: «io, in particolare, amerei vedervi e accogliervi l'aria trasparente e limpida al vostro respiro» (533, 1918), perché divengano sempre migliori.

Se si sente come proprio il bene altrui, si sente anche come proprio il male degli altri «mai, come ora, ho sentito di volergli bene e il desiderio di *tôrre* per me il malanno altrui» (231, 1913); anzi nasce il desiderio intenso di avere per sé la sofferenza altrui perché gli altri possano solo gioire: «ti bevo tutta la sofferenza, e come vorrei (maledetto condizionale!) scambiarmi con te, per lasciarti una tregua; Pierotto mio, *cosí* uomo mio!» (417, 1916).

Per questa fusione e vicinanza gli amici sembrano agire in sintonia anche se sono lontani: «c'è veramente un incontro benedetto fra chi si cerca a distanza con affetto vero: ti avevo appena spedito una cartolina, che ecco la tua lettera di passione!» (557, 1918); «ricevo proprio ora il tuo affettuoso telegramma (e io ti avevo scritto poco fa!)» (607, 1919).

Ma l'amore è per sua natura libero: ciò che è frutto di necessità o è imposto non è amore. E non solo è libero, ma, come l'anello di Saturno contiene senza chiudere, vuole la libertà della persona amata: «il bene che vi voglio, e ci vogliamo, è forse simile all'anello di Saturno, che ricinge luminoso senza stringere mai. In questo senso so-

no forse atto a *capirvi*, perché vi contengo senza chiudervi» (571, 1919); «ma soprattutto grazie che tu sia libero di te e in te medesimo» (484, 1917); «tienti *assolutamente libero* nelle tue decisioni» (648, 1920). Ma, se l'amore rispetta la libertà altrui, che è imprevedibile, esso è anche rischio: «tu non sai, forse, cosa bisogna *arrischiare* per ottenere un amore "tragico" come quello di L. per me; per crearla, e *soffrire* d'esserne adorato» (330, 1914).

Ma il rispetto della libertà altrui è rispetto della sua personalità e dunque, se amiamo, non dobbiamo volere che l'altro si realizzi a nostra immagine e somiglianza, ma che sia se stesso attuando le sue virtualità: «scrivimi; e sii te stesso, come io ti vorrò bene» (315, 1914). Per questo l'amore è somma delicatezza e finezza nel timore costante di essere invadenti. A questo riguardo le espressioni di Rebora sono ricche di sfumature impensabili per chi non ha la sua sensibilità: «dica a Ton che se non gli scrivo è per rispetto profondo al suo universo» (210, 1913); «grazie per l'articolo di Papini - e soprattutto per quel penetrante sfiorare in delicatezza di polpastrelli, con che mi avverti il tuo affetto» (500, 1917); «e ti son così *grato* che tu permetta al mio slancio di raggiungerti insieme, come cosa che si aumenti tua, senza l'inesplicabile disagio di una inframmettenza sia pure affettuosa - ma che offende la nostra intimità» (515, 1917); ed a Sibilla Aleramo scrive: «siete convalescente; e io vi cammino in punta dei piedi, in silenzio» (542, 1918).

Se l'amore è libero, esso è anche continua iniziativa, costante rinnovamento, perché con una decisione può mutare una vita; esso è dunque novità, costante giovinezza, un'alba continua ed una perenne primavera: «lo strano è che nell'immutabile mia vita, scoppiano potenti ragioni di *novità*, quasi fossi innamorato» (289, 1914); «se ti scrivessi tante volte quante con Lidia e fra me ti si ricorda con simpatia e vogliosa giovinezza di *elasticità* - verrei a importunarti, credo, quasi tutti i giorni» (565, 1919); «ti auguro i riccioli di marzo in carezza sul cuore» (470, 1917); «Nino - ti son tanto *riconoscente* per il balzo così intimamente affettuoso della tua amicizia, di questo nostro affetto che ritrova albe indicibili» (415, 1916).

Un altro tema che ritorna è quello del rapporto tra armonia, musica e amore: «e quando verrete a Milano: ci sono i cuori musici, di Lidia e mio, impazienti di armoniarvi» (410, 1916). Particolarmente importante e significativa questa lettera alla madre: «grazie per il tuo

biglietto e per l'affettuosa attenzione circa la mia musica. Ma vedi: anzitutto D'Annunzio è un genio, e poi egli, come un miliardario, pensa ad accumular ricchezze per beneficiare *in suo nome*; io invece butto quella qualunque dote ch'io posso avere nell'erario comune, perché ne risulti bene in nome di tutti. E così sento più di musicare la vita che di far musica sulla vita» (704, 1921). Musicare la vita significa spenderla per amore degli altri: Rebora qui si presenta come l'opposto di D'Annunzio.

Questa centralità dell'amore si accompagna con una limitazione delle pretese della ragione e la valorizzazione di una forma di conoscenza più concreta. Ne abbiamo già parlato, riportiamo qui solo qualche affermazione di questo periodo: «vivo intuitivamente nell'opera che tu vai creando» (231, 1913); «dimmi del tuo presentimento (ci ho un'idea qui nel cuore; è vero?); e bacio il tuo fiore» (347, 1915); «ne ho già una quasi certezza – non so, così» (564, 1919); scrivendo a Sibilla Aleramo parla di «intuizione fanciulla dell'affetto» e riferendosi ad un libro di lei dice: «io lo leggerò con tutto il mio sguardo» (571, 1919); altrove definisce l'amicizia «veggente» (642, 1920); scrivendo dal fronte: «io ho accolto le sue parole come un messaggio di fede, di possibilità, di credenza che ancora ci sia sentimento – la sola “verità” del mondo» (387, 1915). Di qui l'apprezzamento di Rebora per le persone semplici; poco dotate di un sapere razionale, ma capaci di amare, come i militari che si trova accanto al fronte: «ho tanti amici fra i soldati, così miti fratelli al mio sentimento» (362, 1915).

Ma l'amore, che è generosità e creatività, dà fiducia e speranza: «se non avessi un *amore immenso* che sostengo e mi sostiene, la “vanità” dell'ora e della mia opera erosa mi chiederebbe maggiore virtù di resistenza» (372, 1915). È questo amore che ha fatto sì che il poeta non disperasse mai al fronte e che riprendesse fiducia dopo una crisi profonda. Anzi ormai l'amore lo farà sperare in una trasformazione del mondo. L'amore sa rendere feconda anche la sofferenza: «le tue sono granate che arano la terra: la *sviscerano*; e dove piovano sulla tua angoscia, segue un seme per il tuo potere germinativo, la tua *bontà*» (682, 1921). Il vero male è l'odio. Riferendosi alla guerra scrive alla madre che «c'è malata l'aria della terra» (437, 1916) e della madre afferma, scrivendo a Banfi, che «soprattutto è ammalata (gravemente) di guerra» (413, 1916).

4. Dai «Canti anonimi» alla conversione (1922-1930)

Il poeta in questo periodo approfondisce la conoscenza del pensiero religioso orientale soprattutto tramite la lettura dei *Discorsi* di Buddha, degli scritti di Gandhi e di Tagore. Prova attrazione per queste personalità per l'importanza che l'amore riveste nelle loro prospettive. In relazione a Gandhi ed alla non violenza precisa: «Bontà ossia capacità di fare il Bene nella direzione vera e giusta (*Bontà*, legge materna della vita) più che *non violenza attiva*, che suona ancora impreciso come chi dicesse *non odio amoroso*» (824, 1926).

Avverte una particolare affinità con R. Tagore. Ciò che interessava Rebora nell'opera e nell'attività di Tagore erano lo sforzo di favorire l'incontro tra le culture, l'importanza attribuita all'educazione, il riconoscimento del compito fondamentale che spetta alla donna nel mondo attuale¹⁷. Naturalmente il poeta doveva essere particolarmente sensibile all'insistenza con cui Tagore sottolinea la centralità dell'amore. Riportiamo qui tre riflessioni dello scrittore bengalese: «l'amore è lo scopo ultimo di tutte le cose attorno a noi, e non è semplice sentimento ma è la verità, la gioia posta alla base di tutta la Creazione»¹⁸; «l'uomo essenzialmente non è schiavo né di se stesso né del mondo, ma è amante. La sua libertà, il suo compimento sono nell'amore, il quale è, sotto nome diverso, la perfetta comprensione»¹⁹; «nell'amore il senso della differenza scompare e l'anima umana raggiunge il suo scopo di perfezione, trascendendo i limiti di se stessa e varcando la soglia dell'infinito. Perciò l'amore è la più alta felicità che l'uomo possa raggiungere: infatti solo con l'amore egli realmente riconosce d'essere più di se stesso, d'essere una sola cosa col Tutto»²⁰. Per questo Rebora scrive a Tagore: «io terrei come la più gran fortuna se mi fosse dato assimilare, accanto a Lei, la millenaria esperienza umana del fulgido pensiero indiano, per essere in grado poi, tornando in patria, di valermene in quell'azione di bontà costruttiva che sento ormai come un dolce ma imperioso dovere» (687, 1921).

Questo interesse per il pensiero religioso orientale è testimoniato anche dalla traduzione della novella inglese *Gianardana o Colui che ci esaudisce*. Essa si ispira ai motivi della dottrina yoga. Il commento di Rebora alla novella mette in luce l'importanza dell'amore per lo sviluppo della vita spirituale.

Nel 1923 riceve dall'editore Airoldi l'incarico di dirigere una collana, che egli intitolerà *Libretti di vita*, perché dovevano esservi pubblicate opere, che riguardassero il metodo e l'educazione della vita interiore, per svolgere la funzione di «guida direttiva nella ricerca religiosa, morale, d'oggi» (733, 1923). Questi libri non dovevano sottolineare le differenze tra le varie credenze religiose, ma mettere in luce «quanto ci possa unire verso un affratellamento futuro» (736, 1923). Il poeta in una lettera ad A. Banfi propone un elenco di queste opere che intendeva far pubblicare. Vi sono rappresentate le principali religioni orientali, l'Islamismo, il Cristianesimo, Plotino, Seneca, Dante, Bruno, Vico, ma anche Nietzsche.

Non sembra casuale che l'elenco si apra con Gioacchino da Fiore: *L'Evangelio eterno*, e siano presenti J. Böhme e G. Mazzini, che, secondo l'espressione di H. de Lubac, fanno parte della «posterità spirituale di Gioacchino da Fiore»²¹. Infatti Rebora, ispirandosi a Mazzini, che conosceva ed apprezzava Gioacchino da Fiore, ritiene che il mondo sia entrato in un'«Età Nuova» (744, 1923), nella quale non ci si deve prefiggere come scopo il perfezionamento dell'individuo, ma l'affratellamento, l'unione di tutti i popoli: «amare la Patria e preparare l'armonia delle Patrie nella Umanità» (810, 1926). E questa unione non è un fatto politico, o soltanto politico, perché le patrie sono «chiese viventi [...] in vista dell'unità religiosa e morale del mondo intero» (795, 1925).

Per comprendere meglio queste affermazioni occorre sottolineare che Rebora in questo periodo ritiene che la Vita sia «svolgimento ascendente infinito» (776, 1924) e Dio la Sorgente della Vita, scritta con la maiuscola. Quindi la vita è continuo progresso, perché è materna e quindi dono continuo (731, 1923). Questo ascendere è un progredire nell'unità e nell'amore, un avvicinarsi a Dio: l'edificazione della vita unanime sul fondamento dell'amore è «un progresso divino» (843, 1927). L'incarnazione non è avvenuta una volta per sempre nell'unione del Verbo con la natura umana nel seno di Maria, ma si realizza progressivamente nella crescita dell'Umanità che si avvicina sempre più a Dio: «*fatale* è soltanto il progresso a una fase migliore, meritando e realizzando via via dio nell'Uomo»²².

Rebora parla infatti di «umanità divina che dovrà via via affiorare come realtà di affratellamento verso forme superiori di esistenza progressiva» (835, 1926). Come con Cristo non si è realizzata l'unica incarnazione, così con lui non si è chiusa la rivelazione, ma ogni

epoca nuova ha il suo «richiamo divino» per un «progresso umano a Dio» (722, 1922). Quindi scompare la centralità di Cristo, che era già stata sottolineata da S. Tommaso e S. Bonaventura nei confronti di Gioacchino da Fiore²³. Come sembra capovolto il fine che Cristo aveva trasmesso all'umanità: «la Religione dell'Avvenire – ossia la nuova manifestazione religiosa che travaglia l'età nostra e nella quale entrerà la scoperta eterna del cristian. *più* la nuova vita che da Cristo in poi l'Umanità intera ha rivelato del disegno progressivo del divino sulla terra – non additerà più come meta “*verso Dio*” – ma *verso l'Umanità* – ossia Dio si rivela attraverso la solidarietà degli uomini nella realizzaz. del bene – degli uomini non più solo individualmente, ma come popoli...» (750, 1923). Ed in modo ancora più esplicito: «fare quei voti e seguire quel tenor di vita che una volta si indirizzavano *all'al di là*, volti invece al servizio *dell'al di qua*» (810, 1926).

Non so che cosa diranno di fronte a queste affermazioni coloro che ritengono che Rebora sia convertito da sempre. In realtà cerca faticosamente e con angoscia la sua strada.

L'umanità può dunque, secondo l'opinione che Rebora propone in questi anni, progredire soprattutto dal punto di vista spirituale. Ora l'uomo progredisce spiritualmente soprattutto ad opera dell'educazione. Così Dio è il grande educatore dell'umanità ed educa rivelandosi ed aiutando l'umanità ad elevarsi a lui. Dio è dunque l'educatore per eccellenza: «poiché l'*Educazione* è interpretare ed eseguire il progresso della Vita a Dio, che è il solo e vero *Educatore*» (719, 1922). Di qui l'importanza che Rebora attribuisce all'educazione.

Ma allora Dio è Bontà: «sappi che la nozione di Dio sta trasformandosi da paterna a materna: sarà la virtù materna (– la bontà) che aiuterà a realizzare l'uomo a immagine di Dio» (731, 1923). Il poeta può allora parlare di «missione divina della donna» (818, 1926). Il compito della donna è quello di Beatrice: indirizzare, guidare gli uomini verso una totale rigenerazione. Rebora, rivolto alle donne afferma: «noi non possiamo essere generati che da voi, ma soprattutto rigenerati» (843, 1927).

Ma progressivamente, come appare soprattutto dalle lettere del 1928, del 1929 e 1930, Rebora si avvicina sempre più ad una concezione autentica del Cristianesimo, anche se non è sempre possibile seguire tramite le lettere questa evoluzione, alla quale hanno contri-

buito in maniera notevole i colloqui del poeta con le sorelle Adelaide e Giulietta Coari, specialmente con la prima, con Mons. Portaluppi e con il rosminiano padre Bozzetti. Quindi egli sottolinea sempre più la «meta soprannaturale della vita» (950, 1929). Dio, che nella prospettiva mazziniana, non sembrava una realtà personale, ma una legge di Vita che si incarna progressivamente nell'umanità, ora diventa sempre più un Chi, che è sempre presente e salva (cfr. 941, 1929), che può tutto (cfr. 944, 1929); che guida gli uomini e dà loro un aiuto visibile (cfr. 953, 1929; 954, 1929); egli è il bene (cfr. 957, 1929), che «chiama e unisce» (cfr. 976, 1929) gli uomini, perché per loro è «tutto» (1041, 1930). Quindi è Dio ora il punto di riferimento, non più l'umanità. L'uomo tanto più si realizza quanto più ama Dio, dimenticando se stesso: «Santo Santo Santo il Signore - ci rende capaci di Lui, cominciando qui nell'umana famiglia a volerli il Suo bene» (1039, 1930). Il bene autentico per l'uomo non è quello che vuole lui, ma quello che vuole Dio per lui. E Dio viene sempre più chiamato con l'appellativo biblico di «Signore» (cfr. 991, 1929).

Ma il Dio cristiano non è una persona sola, bensì un Dio solo in tre persone, ognuna delle quali è se stessa solo donandosi alle altre. Quindi l'amore è squisitamente personale e nell'amore la persona non si cancella, ma si realizza. Così l'amore è unità nella distinzione. Ed è significativo che, mentre nelle lettere precedenti non affiora mai il tema della Trinità, esso cominci ad apparire in una lettera del 1929 (cfr. 946, 1929). Vi si parla ancora di Trinità nell'Umanità, ma, in alcune lettere dello stesso anno, la Trinità appare come rapporto di tre persone divine in un solo Dio (cfr. 995, 996, 997). Questo implica una rivalutazione dello stesso concetto di persona. Rebora aveva accettato la metempsicosi. Così, ad esempio, scrive a Bice Jahn Rusconi: «io non so se a Lei sia chiesto, in questa fase della sua vita (episodio, nel progresso infinito delle sue esistenze verso forme superiori che la chiamano) di vincere una predisposizione organica e psichica...» (827, 1926). Nella prospettiva cristiana la persona è uno spirito irripetibile unito ad un corpo altrettanto irripetibile. Non può quindi unirsi ad un altro corpo, come dovrebbe accadere invece secondo la teoria della metempsicosi. Mentre accettava la metempsicosi il poeta ribadiva che ogni persona è diversa dalle altre e le è assegnato un compito che è solo suo (cfr. 722, 1922): due posizioni difficilmente conciliabili e Rebora si orienta sempre più verso la seconda.

Cristo viene ad assumere quella centralità che gli assegna la tradizione più antica del cristianesimo ed è molto bene espressa in queste parole: «Le sono accanto con la fiducia e con l'aiuto che Le prego da Chi oggi ancora ascende a Dio per inviarcene lo Spirito di Vita eterna» (957, 1929); egli è il «modello da imitare» (990, 1929) e quello che ci ha promesso si realizzerà, se Lui ce ne renderà degni; ciò che deve ancora venire accadrà perché Lui l'ha promesso (991 e 992, 1929), perché egli è morto ed è risorto (1010, 1930) e in quanto tale è Dio, nostro Salvatore (1027, 1930) che «dobbiamo adorare» (cfr. 1033, 1930).

Anche Maria non è più un simbolo, ma diventa una persona concreta. È la mediatrice della salvezza: «la Madonna mi prese per mano, e dalle tenebre in cui erravo mi condusse al fulgore di Gesù» (1023, 1930); è la Madre per eccellenza ed esprime il suo affetto nell'accarezzare spiritualmente i suoi figli (cfr. 1039, 1930). In questo mondo soprannaturale popolato di persone che si realizzano amando trovano un posto importante anche gli angeli custodi (cfr. 1028, 1930).

Ma uno dei motivi per cui Rebora si teneva lontano dal cattolicesimo era l'accettazione dei pregiudizi che Mazzini nutriva verso il papa. Roma, secondo l'anagramma, doveva esser Amor e svolgere un compito particolare alla guida dell'Italia nell'affratellamento dei popoli (cfr. 725, 1922; 806, 1925), invece a causa del papa era fonte di divisione. L'evento della Conciliazione gli fa superare tali pregiudizi (cfr. 972 e 973, 1929) ed egli esalterà subito dopo il papa per l'Enciclica sulla cristiana educazione della gioventù del 1930.

Mentre, quando scriveva sotto l'influsso di Mazzini, insisteva sulla capacità dell'uomo di meritare: «l'Educazione invece si fonda sulla *fiducia* nella trasformazione del mondo secondo il disegno divino *ma meritato* da noi» (719, 1922), ora, secondo un'espressione che era cara a Rosmini, sente il suo «*niente*» (1031, 1930) e coglie «la vertiginosa distanza fra la Grazia e il corrispondervi» (1039, 1930).

In questa prospettiva la conversione è «cosa da cui dipende la vita» (971, 1929); ed ancora, alla madre: «ma non posso dirti quello che avviene in me [...]. E io non posso dir una parola se non scaturisca dalla fede e non sia in armonia con la mia coscienza: non riesco fisicamente» (972, 1929). Queste ultime parole mostrano a quale livello di maturità spirituale fosse giunto Rebora.

L'amore in questa atmosfera intensamente religiosa diventa più

totale e più vivo: «mamma, ho pregato accanto a te questa notte, con l'anima ad Edgardo nostro verso Chi è il nostro Salvatore per la Vita eterna. La Madonna ti accarezza in Lui nel bene che gli vogliamo e ci vogliamo e ci vorremo in modo vero e indicibile per sempre» (1004, 1930). E giunge ad un livello di finezza straordinaria: «con gioia io verrò a Maltrasio, a star col papà, e in spirito con te, se sarai da Piero; ma bisogna che io chieda il tuo suggerimento su questo: io frequento ogni giorno la Chiesa, e, se forza maggiore non me lo impedisce, mi accosto quotidianamente alla S. Eucarestia. Ora questo può esser fatto senza che il papà se ne turbi? O in che modo, altrimenti, contenermi senza reprimere l'amore che mi chiama al Signore?» (1016, 1930). Si ricordi che il padre di Rebora non era credente.

La conversione di Rebora avviene sotto la spinta della ricerca che domina la sua vita, quella dell'amore autentico. Egli ha cercato in varie direzioni, ma esse «indicano false immagini di bene, come tutte le neoreligioni indo-americane – tedesche – anglosassoni, e le neomagiche e neopagane: perché tutte pongono Dio al servizio dell'Io (io di persona, di credenza, di nazione, di umanità, ecc.) proponendo fini terrestri o cosmici che ricadono nel cerchio chiuso del mondo finito, destituito e fallace. Io, dai vent'anni ad oggi, ho sperimentate *tutte* le direzioni: e le ho trovate ingannevoli, fuor di quella indicata da Maria e Gesù» (903, 1928).

Sono parole molto dense e di grandissimo valore, anche dal punto di vista speculativo. L'uomo tende costitutivamente all'infinito e tendere all'infinito significa tendere all'eterno, perché l'infinito non muta non avendo nessuna perfezione da acquisire: è un tema che ritorna di continuo in Rebora, e si leggano tra tutte queste affermazioni: «Ella sa che il solo bene qui è per me l'entrare in comunione vivente in un modo sempre più profondo e vasto: io avvio perciò il sentimento a una realtà che non cada né decada, che non sia quindi caduca; e mi dolgo se non ho saputo farlo, ed espio mirando al segno per rimeritarlo. Fin da ragazzo sentii la sterminata nausea del divinizzare il transitorio, di porre a fine ciò che è mezzo e mezzo valido soltanto se indirizzato a questa ardente certezza:

Ciò che unito è nell'Amore
Progredisce oltre la morte» (892, 1928).

Quindi per l'uomo il finito delude, è «destituito e fallace». Ma l'egoismo lo spinge a rinchiudersi in sé, o almeno in ciò che è finito: il mondo, l'umanità ecc. Così facendo però tradisce l'aspirazione fondamentale dell'uomo all'infinito. Per realizzarsi l'uomo deve affidarsi all'amore che lo fa tendere non a sé o a ciò che gli è vicino, ma alla realtà più perfetta, che più merita di essere amata ed è infinita, perché, come abbiamo visto più volte, per Rebora, il finito da solo è privo di senso. E, se questa realtà è infinita, deve essere realmente distinta dal finito, anzi tra il finito ed essa deve esistere un abisso incolmabile. Ma questa è la prospettiva cristiana, per la quale l'uomo si realizza solo nell'amore di Dio, il quale è pienamente distinto dal finito, che egli crea per amore, potendo non crearlo, perché non ne ha bisogno. D'altra parte l'uomo non deve amare Dio per i vantaggi che ne derivano, ma perché è il più perfetto, quindi in maniera disinteressata. E Dio ama se stesso non per egoismo, ma perché, essendo l'essere più perfetto, non può che amare se stesso. In questo senso solo nel cristianesimo si può attuare l'amore autentico, attraverso il quale l'uomo si realizza.

Rebora aveva tentato di percorrere la via indicata da Mazzini, ma per Mazzini il fine non è Dio, bensì la perfezione dell'umanità: a dominare è quindi l'egoismo non l'amore, anche se per Mazzini non si tratta di egoismo individuale. Lo aveva affascinato la prospettiva del buddhismo, ma le gesta eroiche compiute dal santo buddhista non sono dettate dall'amore per gli esseri: «si noterà che ciò che conduce il santo buddhista ad agire così, non è tanto, come nel santo cristiano, l'amore degli esseri, quanto il desiderio della pace, di quella serenità che scaturisce dalla cessazione definitiva delle passioni e degli altri turbamenti della mente. Perché meravigliarsene, dal momento che agli occhi del Bodhisattva, gli esseri non sono che insieme complessi di fenomeni in perpetuo mutamento e il Dio Creatore, al quale il cristiano esprime il suo amore attraverso quello che porta alle sue creature, non ha per lui alcuna realtà»²⁴. Rebora aveva espresso grande entusiasmo anche per l'opera di Tagore, ma anche per lui Dio non è veramente distinto dal mondo, come appare dalle affermazioni che abbiamo citato in precedenza.

Ma vediamo di accennare a qualche altra precisazione di Rebora in relazione a questa centralità dell'amore.

Se il punto di riferimento è l'infinito, che non diviene, non dobbiamo porre come fine dell'uomo il divenire, la storia e il successo

nella storia (cfr. 731, 1923). Rebora è dunque contrario ad ogni forma di storicismo: non contano «i *fatti*, ma il da farsi» (809, 1926), ossia conta l'ideale da realizzare. Infatti nella prospettiva del poeta dominata dal senso della finitudine e dalla conseguente tensione a Dio, perciò da un ideale da realizzare, è essenziale la distinzione tra essere e dover essere, tra pensiero ed azione; così il far «coincidere pensiero e azione» afferma contro Gentile è «il vero anticristo» (918, 1928). L'uomo allora non deve badare al successo, ma a costruire il suo essere, quello che importa è l'essere, non l'apparire: «non desideri di fare – desideri anzitutto d'essere in verità e conforme a realtà: via via che sarà automaticamente darà, diventerà centro di attrazione anziché ricerca di diffusione (= dispersione) [...] l'apostolato è proprio il contrario della propaganda» (849, 1927). Quello che conta non è come si appare ma come si sarà per sempre.

Ma Rebora è anche contrario ad ogni forma di fatalismo. Egli interpreta filologicamente la parola *fato*, non come una necessità che si impone alla nostra volontà, ma come «*palesare ciò che dovrà essere sacro*» (892, 1928). Si può convenire che l'oggi sia «fatalmente conseguenza delle cause seminate ieri» (827, 1926), ma quello che siamo oggi non predetermina quello che saremo domani, perché noi oggi possiamo trasformare il nostro essere, anche fisico, in meglio e quindi dare origine ad un futuro migliore di quello che avremmo se ci accettassimo passivamente come siamo. E come trasformare in meglio il nostro essere? Attraverso l'amore: chi ama si trasforma in ciò che ama, come già Platone e S. Agostino avevano messo in luce: «se la legge fisica dell'ereditarietà fosse la vera dominatrice della vita, l'umanità si sarebbe già dissolta in un contagio universale [...] io non so se a Lei sia chiesto [...] di vincere una predisposizione organica e psichica, nociva e negatrice, mediante una disposizione morale e spirituale, benefica e affermatrice, sí da testimoniare luminosamente che in noi ci sono facoltà divine capaci di trasfigurare la realtà attuale via via ad immagine e somiglianza dell'ideale costantemente vagheggiato e voluto: elaborare l'angelo in noi non significa anche procedere a una trasformazione salutare ascendente del nostro organismo fisico?» (827, 1926). È quanto è accaduto a S. Francesco: «le stimmate di S. Francesco: ossia l'amante si trasforma nella cosa amata, la realtà diventa ciò verso cui si dirige» (827, 1926).

Questa potenza dell'amore si manifesta anche in altro modo: la nostra disposizione interiore verso gli altri incide veramente su di

loro: «ricordi inoltre una grande legge spirituale: ciò che noi pensiamo degli altri agisce su di essi, la diffidenza genera la diffidenza ecc.; la paura genera ciò di cui si teme ecc.. Alimentare quindi sentimenti buoni è trasmetterli – e come e quanto è possibile, a suo tempo, il messaggio ricevuto parlerà nel mistero dell'intimità di ciascuno» (830, 1926). Perciò bisogna «agire come se gli uomini fossero angeli perché lo divengano» (722, 1922).

Crediamo che sia inutile aggiungere ancora qualcosa per chiarire come nell'itinerario spirituale di Rebora si sia via via sviluppata una concezione dell'amore molto vicina a quella proposta da Rosmini, come apparirà dai brevissimi cenni che faremo sulla prospettiva del Rosmini: entrando nella congregazione fondata dal Roveretano il poeta cercherà in lui la guida spirituale per approfondire questa concezione e soprattutto viverla.

5. L'importanza dell'amore nel pensiero di Rosmini

Sembra inutile dilungarsi in una esposizione ampia del pensiero di Rosmini sull'amore, anche perché esistono già degli studi che trattano con ampiezza e profondità questo argomento²⁵. Faremo quindi soltanto qualche cenno.

Per Rosmini l'uomo è capace di pensare perché è presente in lui l'idea dell'essere, quello che egli chiama l'essere ideale. Ma l'idea esige che vi sia un soggetto che la pensi, ed è quello che il Rosmini chiama essere reale, che è sentimento. Ma dato che il reale è sentimento, affetto dice il Rosmini, deve poter «amare l'essere reale (se stesso od altro) in quant'è conosciuto, cioè percepito nell'essere ideale ed oggettivo»²⁶. Questa è la forma morale dell'essere, che «è *sentimento regolato dalla verità*; è l'amore stesso puro, cioè universale»²⁷; e ancora: «la moralità non è né l'ideale, né il reale, ma l'unione dell'uno coll'altro (questo mistico bacio, per così dire, di due forme che si completano entrambe col loro congiungimento)»²⁸.

Così la forma morale secondo l'ordine logico è la terza delle tre forme dell'essere e dunque essa è il termine, il compimento, in qualche maniera, il fine: «come la forma reale ha ragione di principio, la forma ideale di mezzo, e la forma morale di fine, così l'ordine di questo essere è tale, che la forma morale sta alle altre quasi di compimento [...]. qualora dunque essa fosse proposta alle altre, o fatta ser-

vire siccome mezzo, o al tutto negletta, vi sarebbe disordine, cioè distruzione dell'ordine intrinseco e naturale dell'essere; vi sarebbe intestina lotta nell'essere medesimo, tendente a distruggerlo, poiché l'essere non può esistere se non coll'ordine suo proprio»²⁹. Se la forma morale è l'amore, già si intravede l'importanza che l'amore acquista nel pensiero del Rosmini.

Ma per il Rosmini le tre forme dell'essere sono immagine del mistero trinitario, che è il mistero dell'amore, perché in esso ogni persona è ciò che è in quanto si dona alle altre. Perciò l'amore ha veramente un valore ontologico³⁰.

Inoltre Dio, essendo perfettissimo, non aveva nessuna necessità di creare gli enti finiti, se lo ha fatto, lo ha fatto esclusivamente perché è amore infinito, per generosità, non per necessità³¹. Così l'amore è origine dell'universo. Ma, se Dio come amore è origine dell'universo, l'amore è anche fine dell'universo, perché ciò che è finito non può che avere Dio, che è amore, come fine, in quanto solo l'essere perfettissimo è il fine di tutto, perché ciò che è perfettissimo può essere solo fine mai mezzo. Ma per la persona umana, Dio non è un fine estraneo, bensì un fine che la rende partecipe della sua vita: «Essendo dunque Iddio per sé comunicabile, può esistere e dimorare nella sua creatura come fine e termine di questa. Ora amando Iddio sé stesso infinitamente, per la sua propria essenza e costituzione, è conseguente che s'ami anche dimorante nella creatura non per sé stessa e in sé stessa, che essendo limitata non può essere bene all'infinito né degna del suo amore, ma pel fine a cui è ordinata e che ottiene, che è quello di essere deificata, cioè fatta partecipe della stessa divinità»³².

L'idea dell'essere è una partecipazione della luce divina. È questa luce che costituisce la persona: «ma poiché la dignità del lume della ragione (essere ideale) è infinita, perciò niente può stare sopra a quel principio personale [...], niente può stare sopra a quel principio che opera di sua natura, dietro un maestro e signore di dignità infinita: quindi viene che egli è principio naturalmente *supremo*, di maniera che niuno ha diritto di comandare a quello che sta ai comandi dell'infinito»³³. Quindi la persona ha in qualche modo una dignità infinita, non può mai venir considerata come mezzo, perché è fine. Perciò merita di essere amata nel senso pieno del termine, in quanto solo chi è fine può essere amato davvero, cioè in maniera disinteressata. E si realizza solo nell'amore. Infatti la persona è, sí, intelligenza,

ma anche volontà e la volontà «è un atto d'amore per la sua essenza»³⁴; ed altrove: «amare e volere suonano lo stesso»³⁵.

Il Rosmini parla di «intelligenza morale» per indicare quella «conoscenza amorosa» su cui insisterà Rebora. La volontà ama tutto ciò che è bene, ma ogni ente è bene, ha un grado di bontà in quanto è, per il solo fatto che esiste: «perciò apparisce che la volontà è nata di sua natura ad amare tutte le cose, e un cotal amore universale è, si può dire, il fondo della volontà, e della natura che la possiede»³⁶.

Quindi la volontà è amore universale che tocca la profondità dell'essere dell'uomo. Anche in Dio la volontà è amore che vuole tutto l'Essere e la sua partecipazione³⁷. La volontà finita tenderà ad amare tutto secondo il suo grado di essere e l'ultimo atto di questa potenza «è congiungersi all'Essere senza limiti per conoscenza amativo»³⁸.

Ma, se l'uomo è volontà, la volontà è libera. Con la libertà domina il proprio essere, quindi la libertà è il centro dell'essere umano, è «il fastigio dell'umana natura». Quando l'uomo ama, apre agli altri esseri il centro del proprio essere e quindi con questo centro viene a contatto con la loro ricchezza. La beatitudine piena si ha quando per ricompensare i suoi meriti Dio fa sì che l'uomo si unisca di proprio moto a tutti gli enti, al fonte degli enti e così «li ama tutti e da tutti riscuote amore, trasfonde in tutti se stesso, e tutti si trasfondono in lui: rallarga allora i propri suoi limiti, completa la sua natura angusta e deficiente: non fruisce più solo di sé, minima particella di essere, ma fruisce di tutta l'entità e nel mare dell'essere essenziale trova e riceve la propria felicità, una felicità morale che non può dissolvere, un bene che non può perdere: questo è il fine dell'uomo, l'altissimo fine alla *persona*, e conseguentemente della natura umana: e questa comunicazione, questa società, mutua degli enti coll'ente degli enti e tra sé, è il fine dell'universo»³⁹.

Note

¹ Per la biografia di Rebora si veda M. Marchione, *L'immagine tesa*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1974, pp. 3-99.

² Citeremo l'epistolario indicando il numero della lettera e l'anno.

- ³ Sull'armonia è molto importante il saggio: *Per un Leopardi mal noto*, ristampato ora a cura di L. Barile, Scheiwiller, Milano, 1992.
- ⁴ Cit. in Ch. Moeller, *Letteratura moderna e cristianesimo*, v. IV, trad. it. di L. Castiglioni, Vita e Pensiero, Milano, 1966, p. 156.
- ⁵ G. Basetti-Sani, *Dio Uno e Trino e il suo Gesù Cristo*, Il Messaggero, Padova, 1993, p. 5.
- ⁶ Cfr. J. Ries (a cura di), *I simboli nelle grandi religioni*, trad. it. di A. De Lorenzi, Jaca Book, Milano, 1988, p. 42.
- ⁷ Fa il punto su questo argomento G. Cacciatore, *Il concetto di vita in Croce*, in «Criterio», XI, 3-4, 1991, pp. 165-201.
- ⁸ Si veda per esempio, *L'évolution créatrice*, in H. Bergson, *Oeuvres*, P.U.F., Paris, 1984, p. 723.
- ⁹ H. Bergson, *Les deux sources de la moral et de la religion*, in *Oeuvres*, cit., p. 1194.
- ¹⁰ Cfr. A. Oriani, *La rivolta ideale*, Laterza, Bari, 1918, p. 350 (I ed. 1908).
- ¹¹ Ivi, p. 351.
- ¹² Ivi, p. 338.
- ¹³ Ivi, p. 259.
- ¹⁴ Ivi, p. 260.
- ¹⁵ Ivi, p. 351.
- ¹⁶ Cfr. N. Gogol', *Il cappotto*, trad., note e annotazioni di C. Rebora, SE, Milano, 1990, annotazioni p. 79.
- ¹⁷ Cfr. B. Neroni, *Vita e opere di R. Tagore*, in R. Tagore, *Massime per una vita armoniosa*, a cura di B. Neroni, Guanda, Parma, 1992, pp. 97-108.
- ¹⁸ Ivi, p. 24.
- ¹⁹ Ivi, p. 23.
- ²⁰ Ivi, p. 22.
- ²¹ Cfr. H. de Lubac, *La posterità spirituale di Gioacchino da Fiore*, trad. it. di F. Di Ciaccia e G. Cattaneo, v. 2, Jaca Book Milano, 1984.
- ²² C. Rebora, Commento a *Gianardana*, in *Lettere*, v. II, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1982, p. 434.
- ²³ Cfr. B. Mc Ginn, *L'abate calabrese*, trad. it. di P. e E. Di Giulio, Marietti, Genova, 1990.
- ²⁴ A. Bureau, *Vivere il Buddhismo*, trad. it. di F. Poli, Mondadori, Milano, 1990, pp. 200-201; si veda anche: H. de Lubac, *Aspetti del Buddhismo*, trad. it. a cura di E. Guerriero, Milano, 1980.
- ²⁵ Ricordiamo tra tutti il volume di C. Bergamaschi, *L'essere morale nel pensiero filosofico di Antonio Rosmini*, La Quercia, Genova, 1982.
- ²⁶ A. Rosmini, *Teosofia*, ediz. naz., F.lli Bocca, Milano, 1938-41, v. I, n. 148.
- ²⁷ A. Rosmini, *Filosofia del Diritto*, Bertolotti, Intra, 1865, v. II, n. 1017.
- ²⁸ A. Rosmini, *Principi della scienza morale*, ediz. naz., F.lli Bocca, Milano, 1941, p. 152.
- ²⁹ A. Rosmini, *Psicologia*, F.lli Bocca, Milano, 1941, n. 866.
- ³⁰ A. Rosmini, *Teosofia*, cit., v. I, n. 191.
- ³¹ Cfr. A. Rosmini, *Teodicea*, Batelli, Napoli, 1847, n. 386.
- ³² A. Rosmini, *Teosofia*, cit., v. IV, n. 1382.

- ³³ A. Rosmini, *Filosofia del Diritto*, cit., v. I, n. 52.
- ³⁴ A. Rosmini, *Teosofia*, cit., v. IV, n. 1366.
- ³⁵ A. Rosmini, *L'introduzione al Vangelo secondo Giovanni commentata*, UTET, Torino, 1882, p. 198.
- ³⁶ A. Rosmini, *Antropologia in servizio della scienza morale*, F.lli Bocca, Milano, 1954, n. 633.
- ³⁷ A. Rosmini, *Teosofia*, cit., v. III, n. 1032.
- ³⁸ A. Rosmini, *Teosofia*, cit., v. I, n. 35.
- ³⁹ A. Rosmini, *La Società e il suo fine*, Edizioni di Uomo, Milano, 1945, l. I, cap. V, p. 86.

Donato Valli

Rebora e la poesia religiosa
del Novecento

Richiamerò alcune osservazioni generali, del resto saldamente acquisite al patrimonio critico e metodologico della problematica insita nella nozione stessa di poesia religiosa.

Anzitutto, non è dalla restaurazione dell'etichetta di «scrittore religioso» o, peggio, di «scrittore cattolico» che può avere inizio una ricerca con prospettive plausibili di risultati esaurienti; e ciò non perché quella di scrittore religioso non possa essere una condizione genetica della poesia, ma non è certamente essa che ne giustifica la pregnanza e la qualità, le quali vengono anche rilevate su valori non necessariamente coincidenti con quelli contenutistici. Insomma, la contiguità o la continuità tematica di più autori non ne sancisce la loro interdipendenza in una ideale stemmatica di relazioni tra fonti primarie e loro dirette derivazioni. La manifestazione, per così dire, del sentimento religioso è polimorfa e variegata a seconda dei soggetti percorsi formativi ed espressivi.

In secondo luogo, almeno per quanto riguarda Rebora, esiste tra il primo tempo poetico (1913-1922) e il secondo tempo (1947-1957) uno iato non solo cronologico, ma biografico e spirituale, appena percorso da qualche fremito creativo. Gli oltre vent'anni di quasi silenzio del poeta e sul poeta, con esclusione di alcune assai significative eccezioni, non agevolano, almeno esteriormente, la persistenza di una identità ideologica reboriana dalla quale sia possibile far derivare anche una influenza poetica e filologica sullo *standard* medio di espressività creativa nel periodo compreso tra le due guerre. Né è af-

fidabile un esame condotto sulla sola tipologia del secondo tempo reboriano, quello più specificatamente religioso, essendo essa connotata dalla dommatica dei contenuti e dalla singolarità del «caso».

La ricerca diventa più ardua se si considera che non tutte le conversioni religiose obbediscono a una stessa regola o sono ascrivibili sotto lo stesso *iter* evolutivo. In linea di massima, ci sono conversioni che comportano soltanto un cambiamento di segno del patrimonio di cultura e di idee accumulato nel tempo, e conversioni che esigono una rinuncia totale a tutto il mondo che le precede; e mentre le prime rappresentano una quasi naturale evoluzione di uno stesso percorso formativo, le seconde sono il risultato d'un trauma profondo, fatto salvo ovviamente per entrambe l'agonismo tormentoso e imperscrutabile che si svolge nei recessi della coscienza individuale.

Un altro utile elemento di riflessione potremmo introdurre in questo spiegamento dei chiarimenti preliminari dettati dalla complessità di un fenomeno, che qui ci sforziamo di dipanare attraverso l'ausilio di una serie di distinzioni cronologiche e tematiche. Infatti, come si sa, molti sono i «poeti religiosi», ma ognuno con una sua storia e una sua specificità. Scriveva ad esempio Comi, in *Necessità dello stato poetico*: «La fede mi deriva dalla poesia, come ad altri la poesia deriva dalla fede»¹. La meditazione di un poeta nato orfico e mistico e approdato alla fede cattolica dopo varie vicende estetiche e spirituali ci dice che l'esperienza del divino, la coscienza del divino, com'egli la chiama, fa corpo unitario con l'esperienza del bello, dell'armonico; e questa sarebbe la condizione primaria per cui una poesia possa essere considerata autenticamente, definitivamente religiosa.

Sul fronte opposto scrive Boine ne *L'esperienza religiosa*: «Di qui, dalla religione che ha presente sempre, che attesta l'abisso, che è tutta ancora imbevuta dell'umidore abissale [...] par più legittimo attingere la parola e la forza per l'opera nuova», della quale, si precisa subito dopo, è «Iddio la perenne fonte»².

Per Boine, dunque, l'opera principia da Dio, mentre per Comi essa principia dalla letteratura. Ma è chiaro che nell'un caso e nell'altro essa è un momento di transito, non d'arrivo: sia che essa abbia inizio dal sentimento del bello, sia che abbia inizio dal sentimento di Dio. Comunque, il caso Rebora rappresenta davvero una conferma della tirannica globalità dell'evento, che non lascia spazio a indulgenze, trasgressioni, sfumature. E quindi il secondo tempo dell'o-

pera reboriana andrà esaminato non alla luce di canoni critici ed estetici tradizionali, ma nella considerazione complessiva di questo evento capitale, che instaura nuove forme di pensiero, di sentimento, di espressione³.

In questo senso si può concordare con Anceschi quando afferma che «nel senso più alto, la poesia fu sempre per lui [per Rebora] uno strumento; ecco uno dei pochi casi in cui la poesia può non temere (nemmeno per sé) di farsi strumento»⁴, avvalorando così, per logica derivazione, la sostanziale continuità dell'opera reboriana dal principio alla fine.

Se poi noi cerchiamo di comprendere quale sia l'elemento di fondo che fa da coagulo ai due tempi della poesia reboriana, esso non può che essere rintracciato nella sconfessione di un canone della poesia inteso come teorizzazione della compiutezza dell'espressione, come valutazione esclusiva del criterio di formalizzazione del pensiero e del sentimento. In Rebora, come d'altra parte in Boine, assistiamo invece alla messa in crisi del concetto canonico di poesia, esaltato dalla speculazione idealistica della prima metà del secolo; quel che in Rebora si fa poesia è proprio il momento prelinguistico generalmente espunto dalla compiutezza dell'opera, quella che Luzi definisce «un'idea dinamica e magmatica anteriore alla cristallizzazione»⁵. Questa è una costante che attraversa tutta la poesia di Rebora e traduce direttamente, se così si può dire, il suo momento ideologico e sentimentale in espressione, da un punto di vista canonico, non formale anche se usa tutti gli strumenti della formalità. Questa «tenuta» dell'espressionismo reboriano, al pari della travatura morale della intuizione che la sottende, collega strutturalmente i due tempi della sua poesia e, in un certo senso, riduce le distanze tra il suo illuminismo razionalistico e l'insorgenza mistico-religiosa.

Riducendo ulteriormente alle dimensioni oramai di mero schematismo classificatorio la grande nebulosa della complessità letteraria dello scrittore, si potrebbe dire che la qualità della transizione reboriana si iscrive tutta nel passaggio da una primitiva diffusa religiosità, ricca di potenzialità, al possesso di una religione positiva, intensamente vissuta e immanente alla stessa genesi della poesia. Si comprende bene, da tale punto di vista, che gli sbocchi di questi due tumultuosi torrenti nel grande lago della letteratura religiosa novecentesca alimentano e impregnano due possibili correnti, anche se apparentemente non conciliabili: l'una va verso la inquieta religiosi-

tà oggettiva ligure-lombarda i cui esponenti principali possono riconoscersi in Montale, Sereni, certo Erba, l'altra verso il tormento religioso esistenziale proprio dell'area toscana, riconoscibile in Betocchi, Luzi, Parronchi, con tutti i loro epigoni e con le vigorose propaggini appulo-salentine di Fallacara e di Pierri⁶.

Comunque, il ruolo di Rebora in questa sorta di partitario delle offerte non è solo quello di procuratore delle immagini, alla maniera di D'Annunzio: questo è un genere di operazioni che riesce meglio ai funamboli della forma, ai prestigiatori delle parole; ma là dove gli spazi tra l'elaborazione concettuale-fantastica e l'espressione sono così ridotti da finire praticamente col coincidere, il retaggio che lo scrittore consegna è un «sistema» della letteratura, un modo d'essere della poesia nel suo complesso. Egli diventa, insomma, un punto di riferimento e di contraddizione, la cartina di tornasole dei turbamenti della coscienza morale, delle inchieste sull'essere e sui destini dell'uomo, della frenetica ricerca di Dio e della dimensione dell'Assoluto. Insomma, auspici la sua esperienza umana e la sua opera poetica, si può percorrere l'intero pelago della poesia religiosa novecentesca per registrare consonanze o dissonanze, convergenze o scarti di poetiche, di sensibilità, di inquietudini, di ritmi, piuttosto che recuperi di parole, di sintagmi, di immagini, di metri, pur sempre presenti ma limitativamente significativi.

È indicativo a riguardo un passo autobiografico della celebrazione della poesia di Rebora tenuta da Diego Valeri all'indomani della morte del poeta: «Ma pure ero preso, e devo dirlo, un poco affascinato, proprio da quella nota drammatica e quasi tragica della sua vita d'anima; più, forse, che dalla parola poetica dei *Frammenti lirici*»⁷. Ancora una volta si conferma che tutto ciò che era fuori della poesia, «il pregiudizio connaturato con la nostra tradizione petrarchesca della autosufficienza della poesia, della poesia cioè come universo di verità insistente su se medesimo, perfetto in sé» come dice Luzi⁸, faceva più proseliti della stessa parola poetica di Rebora, tanto che lo stesso Luzi s'interrogava su quale fosse la voce più intrinseca secondo la parola e l'annuncio, quella di chi «ha ribaltato sul mondo la massa delle sue amaritudini», o quella di chi «ha fatto prevalere la voce del proprio silenzio»⁹.

Ancorché provocatoria, la domanda nasconde una sua constatazione storica: gli anni del silenzio di Rebora coincisero *grosso modo* con la stagione della cosiddetta «poesia pura», diventata «il luogo

preferito delle esercitazioni versificatorie d'imitazione montaliana e, soprattutto, ungarettiana» sull'onda della esasperazione del concetto di liricità insito nell'estetica crociana e teoricamente assunto dalla critica del Gargiulo. Insomma: agli anni del silenzio reboriano corrispose anche uno iato tra due «sistemi» di pensiero e di poesia dialetticamente contrapposti: da una parte «la tremenda forza con cui egli [Rebora] nega nell'intimo alla propria parola ogni minima validità moralmente attiva sugli altri» e dall'altra «la suprema dignità che invece un poeta "puro" ripone tutta non soltanto nella poesia raggiunta ma nel medesimo modesto e quotidiano esercizio della letteratura»¹⁰.

In conclusione si rivela difficile se non impossibile, una ricerca sul non detto della poesia; e ciò è uno dei motivi, non certo l'ultimo, che vale a spiegare la ripresa esemplare di Rebora in ambito dell'ermetismo storico fiorentino, nato esso stesso in parte dall'esigenza di «irrobustire di contenuti morali e di pregnanza intellettuale l'esangue circolo della poesia pura determinandone l'effettivo superamento e contrastando i rischi di un sottile quanto invadente capassismo»¹¹. Risalta in tutto ciò l'eccentricità della figura e dell'opera del poeta milanese, sentito ora come appartenente a una «gente che quasi era fuori della letteratura perché non professava interessi artistici, e la sua rivalutazione cercava di farla partendo da idee morali»¹², ora come uno che «ha sfiorato la poesia contemporanea», ora come «unico esempio nel quadro della nostra poesia di questo secolo», ora infine come un letterato «rimasto fuori della scena», ma senza voler dire con ciò «che la sua parola non abbia avuto peso»¹³.

Un'ultima considerazione d'ordine generale occorre fare, prima di accennare all'esame dei rapporti tra singole individualità poetiche e azione maieutica dell'esemplarità del «sistema» reboriano; considerazione che aggiunge un ulteriore motivo al già espresso tasso di complessità del rapporto. Ricorriamo ancora alla sofferta impostazione del problema religioso data da Boine e che fu, com'è noto, drasticamente confutata dal Croce. Dice, dunque, Boine nella parte conclusiva della sua *Esperienza religiosa*: «Potremmo pensare allora il momento religioso, nella totale attività dello spirito, per contro il faticato gerarchizzarsi dello spirito, come qualcosa di *anarchico*, di perennemente ribelle»¹⁴. Anche se le parole di Boine sono riferibili al momento, per così dire, aurorale della coscienza del divino e sono dettate, proprio perché travate di moralità religiosa, da una forma di

mistica ribellione alle pretese di sistemazione definitiva del razionalismo idealistico, forma abbastanza diffusa, peraltro, nelle spinte liberatrici e anarchiche della cultura protonovecentesca, esse colgono una delle ragioni caratteristiche della specificità del sentimento religioso nella prassi letteraria e poetica.

Il carattere di «coraggiosa avanguardia» della poesia religiosa di Rebora agisce in una duplice direzione: quella di un difficile rinnovamento della tradizione letteraria italiana (dice Betocchi: «Se poi ci domandiamo quanta parte del mondo poetico tradizionale italiano è passata in questa poesia, e quanto del mondo di quest'ultima è rimasto in noi, ci sgomentiamo; quasi si starebbe per rispondere, a entrambe le domande: nessuna»¹⁵); ma ancor più, nel secondo tempo della sua esperienza, come tentativo di repressione delle insorgenze individualistiche, della presenza dell'io, in una coralità tra missionaria e liturgica, in cui lo spirito soggettivo si chiarisce sempre più come «debito di paternità e d'amore». Com'è agevole dedurre, nell'un caso e nell'altro ci troviamo di fronte a modi di contestazione della pura letterarietà difficilmente riconducibili a un metodo critico di riscontri fisici di quasi meccanico riporto. Eppure è anche in questa direzione che occorre muoversi.

Com'è noto, lo spirito religioso protonovecentesco trovò la forma più alta di espressione e di testimonianza in tre autori, che hanno in comune per singolare coincidenza anche l'anno di nascita, il 1885: Campana, Onofri e Rebora. Essi rappresentano il momento di maggiore tensione della religiosità moderna; e tuttavia nella loro eccezionale singolarità non è dato riscontrare omologazioni di pensiero e di immagini che non siano quelle di una comune atmosfera impregnata di contigue esperienze estetiche e nutrita da una documentabile omogeneità di fonti che vanno dalla appropriazione della letteratura simbolistica d'oltr'Alpe alla suggestione di un misticismo esotico ed esoterico, riflesse in una accentuata sensibilità musicale (specialmente in Onofri e Rebora) e coloristica, a sua volta esaltata dalla tecnica del frammento densa di grumi semantici e di nuove sonorità ritmiche. La triade religiosa protonovecentesca si omologa per orizzontalità di esperienze essendo aleatoria una credibile reciproca permeabilità; gli stessi casi limitati segnalati dal Bandini (non più di due) sono meri relitti lessicali estrapolati dal contesto di due modi totalmente diversi di vivere e pensare la religiosità¹⁶.

C'è, semmai, come dato insistente comune un processo di allontanamento degli oggetti quotidiani strappandoli, ora con dolcezza ora con sorda brutalità, dalla palude dell'esistenza per mortificarli o per esaltarli in una dimensione di alterità spazio-temporale, che è l'eco dell'infinito e dell'eterno. Questo processo è connaturale, per ideologia e sentimento, sia alla dottrina orfica che a quella genericamente cristiana e determina una base comune di partenza che ognuno dei tre poeti tuttavia elabora in maniera del tutto autonoma con esiti diversissimi, pur nella persistenza del problema rappresentato da una realtà terrena non condivisa perché dimidiata nella sua consistenza.

Ma nella interpretazione che dà la terza generazione ermetica di questo processo di allontanamento del e dal reale minore non emerge un sentimento di repulsione, di rifiuto del mondo, bensì un sentimento di amore e di carità verso gli oggetti, sentimento di cui la poesia non solo si rende interprete, ma è partecipe e integrale testimone. Per Betocchi «la poesia di Sbarbaro, di Pea, di Rebora, di Jahier, dello stesso Saba, andrebbe messa appunto sotto il segno della carità»¹⁷; è questo segno che esalta la nuova poesia mortificandola; e anzi quanto più essa è mortificata nella preoccupazione del destino finale di salvezza del mondo tanto più è esaltata nel suo impegno consolatorio e soterico. È una posizione abbastanza diffusa nel cattolicesimo frontespiziano dell'ermetismo storico: è, per esempio, quella di Parronchi («Rebora è il poeta che forse più dà, di se stesso al tempo. Tanto da non poter poi estrarre, dal rogo del tempo che fu suo, altro che la propria anima da salvare e una missione di carità da perseguire all'ombra di ogni ambizione umana»)¹⁸; ma è anche quella che attribuisce a Luzi il ruolo di maggiore vicinanza alla turbata ma catafratta cordialità di Rebora con l'aggiunta del vivo senso della dialettica vitale della carità («Il cattolicesimo di cui si è parlato specialmente a proposito della poesia dei miei esordi si limitava all'aspetto della carità, né allora c'era traccia della sua vitale dialettica»)¹⁹.

Per Luzi la nozione di carità, quale è possibile leggere in Rebora, va verso la consonanza e l'armonia con gli oggetti della realtà, per cui la stessa poesia è atto di donazione: è quella totale disponibilità alla dedizione della poesia intesa «come testimone, non come depositaria della santità del mondo e come testimone dell'impotenza soggettiva dell'individuo»²⁰ che avvalora l'ipotesi di Macrí, vigile coscienza critica e apologetica dell'ermetismo fiorentino, di una tradi-

zione cristiana francescana nella poesia italiana del Novecento, che fa capo, come a primo maestro ed esempio, proprio a Clemente Rebora. Di essa fanno parte integrale quelli che sono gli incunaboli della generazione ermetica, dalle *Illuminazioni* di Fallacara all'*Arca dei semplici* di Lisi, da *Realtà vince il sogno* di Betocchi, alla *Barca* di Luzi, e, io direi, a *Un'attesa* di Parronchi fino al *Chico e io* di Michele Pierri, che «segna il massimo di espansione dell'eros creaturale, includendo l'animale [una gazza ladra] nel processo di una salvezza universale»²¹. Sulla base di tale riconoscimento di un francescanesimo novecentesco, nettamente contrapposto agli scrittori religiosi di tradizione tomistica (Papini, Giuliotti, Comi) è possibile isolare il filone poetico di più diretto contatto con l'empito attivistico e redentore dell'opera lirica di Rebora, globalmente intesa.

Ma è anche significativo che a promuovere in ambiente frontespiziano tale consapevolezza di un comune difficile magistero reboriano in poeti come Betocchi, Luzi e Parronchi abbia contribuito in maniera decisiva non tanto la irta crisi illuministica e individualistica dei *Frammenti lirici*, quanto il dichiarato consenso agli oggetti della realtà umana e sociale che è nelle *Poesie varie* e nei *Canti anonimi*. Questa circostanza umanizza, nel senso di una corresponsabile cordialità, il mondo di Rebora e lo rende partecipe del comune itinerario delle creature e degli eventi del mondo. Il francescanesimo astratto e categoriale si veste di risonanze e sentimenti fraterni per cui la poesia di Rebora, secondo la lettura di Parronchi, «viene ad abbreviare il suo distacco, ad annullarlo anzi, per ritrovarsi in mezzo alle cose, in una sorta di gioioso e diretto contatto». Questa affabilità di contatto con le cose, questa cordialità di amicizia, a volte lieta a volte sofferta, con gli uomini agevolano in Rebora, secondo Betocchi, forse inconsapevolmente, «la definizione di una nuova forma poetica»: «così – egli dice – che vi trovo ritmi scaduti da ogni forza mescolati al tentativo della nuova poesia con un'innocenza che mi fa sorridere».

Gioiosità, fanciullesca innocenza possono sembrare termini impropri per la tragica sofferenza morale e creativa del poeta lombardo; ma quel che qui è colto è lo stemperarsi del dissidio interiore in una dimensione di fraternità con gli oggetti, che è la scoperta più invitante dell'empito religioso di Rebora e che rimane francescanamente giustificata anche di fronte al dolore e alla morte. Fu comunque essa il tramite attraverso il quale la spiritualità degli ermetici im-

parò a riascoltare quella voce solitaria intendendone, come riconosce Betocchi, «la profonda vocazione e l'ultima sincerità». È una appropriazione definitiva, i cui effetti si dilateranno col progressivo accostamento di Rebora alla fede, fino ad esplodere negli accesi bagliori dei *Canti dell'infermità*, a proposito dei quali De Robertis non a torto preconizzava che i suoi cari, severi poeti della «terza generazione», da Sereni a Luzi, li avrebbero gridati²². La testimonianza di Luzi, infatti, era ancora più decisa: «Ho sempre sentito Rebora come il latore di una verità che esigeva con grande violenza di essere posseduta ed era impossibile a captarsi con quella stessa forza»²³. Nello spazio tra questo invito a una verità gridata con lacerante spasimo e nella congiunta consapevolezza di non potersene appropriare pienamente sta la misura più esatta dell'attenzione dell'ermetismo italiano nei confronti del grande maestro lombardo.

Alcuni dati esterni renderanno comprensibile questo contrastato amore. L'avvicinamento di Betocchi a Rebora risale agli anni Trenta e il riferimento più immediato è ai *Canti anonimi* più che ai *Frammenti lirici*. È attraverso i primi che il poeta fiorentino arriverà alla piena accettazione anche dei secondi, dopo una lunga fermentazione interiore che si protrarrà per oltre dieci anni: lo spazio intercorrente appunto tra il primo saggio frontespiziano del 1937 e il secondo su «L'Albero» comiano del 1950. Comunque, la chiave che apre il varco alla difficile comprensione rimane quello che Betocchi chiama il ritmo della «sequenza spirituale» reboriana, intendendo con questa espressione «il valore di un seguito di espressioni generalmente affermative, brevi, dure e scontrose»²⁴, che è il risultato della pressante offerta da parte del tempo «di materiale da assumere nella poesia». Due le considerazioni conseguenti a questa presa di coscienza betochiana: la prima è che è proprio la particolare natura del processo di formalizzazione lirica di Rebora a interessare Betocchi; la seconda è che tale processo è quello più adatto a far sentire al lettore che «l'umile vita frastagliata dal tempo e dai limiti della natura stessa dell'oggetto, gli si stringe intorno ansietata di averne col poeta l'aiuto che la sollevi a comprendersi e a ridursi ad una utilità e unità che ne spieghi tutti i perché, le sofferenze, e le ambigue, taciturne, effimere bellezze e bruttezze». Insomma per Betocchi ci troviamo di fronte a una poesia che traduce, testimonia un modo di percezione del tempo come coacervo di tutte le piccole e umili cose della vita. E lo testimonia nell'unica maniera che le è fisicamente possibile, cioè attra-

verso un ritmo spirituale, interiore, implorazione d'anima gioiosamente e drammaticamente elementare e primitiva. La fisicità del linguaggio e le sue inarcature metrico-ritmiche sono caratteristiche che uniscono le due poetiche, quella reboriana e quella betocchiana («ho un'idea fisica della poesia» confesserà Betocchi a Camon), intesi, l'uno e le altre, come «lacerazioni dell'equilibrio archetipico nella sua fase classica», per dirla con Macrí²⁵. Una lettura dell'opera di Betocchi, in particolare da *Realtà vince il sogno* (1932) a *L'estate di San Martino* (1961) in questa prospettiva sarebbe molto istruttiva e confermerebbe l'unico, essenziale punto di contatto tra i due scrittori: di poetiche più che di contenuti, di prelinguistiche convergenze intuitive più che di travasi lessicali. Ma il ritmo, quel particolare andamento del ritmo, ingenuo e consumato, incidentale e determinato, strumentale e apodittico secondo le movenze d'anima, quello sí, è davvero il nesso che unisce le due esperienze religiose (si pensi, ad esempio, a liriche come *E ne dondola il ramo* o *Classicismo salernitano* de *L'estate di San Martino*). Si sa, ogni poeta metabolizza il suo maestro e lo riduce alla dimensione che spiritualmente gli è più congeniale.

In effetti è quel che avviene, addirittura in maniera più marcata, con Luzi. Il Rebora di Luzi è senz'ombra di dubbio il «suo» Rebora. Una volta recepita la contraddizione come elemento fondante della poesia di Rebora, contraddizione nata dall'insanabile contrasto tra le filosofie contemporanee dell'idealismo e del pragmatismo, ma risolventesi nella constatazione delle infinite opposizioni della realtà, quali natura e storia, natura e scienza, città e campagna, purezza e utilità, ecc., Luzi attribuisce all'energia interna della scrittura reboriana «il sentimento profondo che non si può procedere semplicisticamente per autoesclusione e condanna, per sommari rifiuti» (p. 109), bensì per accettazione gioiosa della funzione potenzialmente provvidenziale e salvifica di ciascuno dei termini della contraddizione in sé preso. È evidente che ciò riconduce il ruolo della poesia entro l'ambito di una testimonianza che deriva dalla «registrazione» per amore di tutte le componenti oggettive della realtà, ognuna suscettibile di una integrazione virtuosa nella complessità della vita del tutto e dell'esistenza individuale.

L'approccio luziano a Rebora implica un'adesione non esteriormente critica, ma radicalmente e globalmente culturale al mondo ideologico del poeta milanese; ed esso avviene, per naturale evolu-

zione della poetica luziana, intorno al periodo centrale degli anni Sessanta, che sono gli anni in cui nasceranno *Nel magma* e *Dal fondo delle campagne* (1963-1965). Il francescanesimo degli anni frontespiziani proprio della *Barca* (1935) è qui integrato dalla componente solidaristica che unifica l'esperienza dei due poeti, Rebora e Luzi, sotto il segno di una giustificazione che verrà «non da un sistema logico-poetico preesistente agli avvenimenti ma da un empito di partecipazione attiva, biografica e sentimentale in senso estensivo, da una cointeressenza totale che ci rende responsabili della sorte del tutto, dei sussulti invisibili, delle trepidazioni impercettibili (le "attese"!), non meno che dei grandi mutamenti dell'universo»²⁶. Così ancora una volta il paradigma delle coincidenze tra i due poeti interessa l'ambito delle rispettive poetiche e dei loro percorsi esistenziali e meno quello delle omologazioni strumentali delle parole.

Davvero per Luzi Rebora diventa il riscontro della propria crisi, il termine di paragone su cui si riflette in maniera adesiva o in maniera repulsiva la propria morale inquietudine. Al contrario di Rebora egli cerca di resistere alla dissoluzione dell'unità prodotta dalla crisi dell'umanesimo (p. 109), ma sa benissimo che è una resistenza contro il tempo e la storia, il presupposto d'una sconfitta esistenziale che Rebora ha stoicamente accettato; e lo confessa drammaticamente nella sua poesia:

Quel po' di mondo che appare
da questa feritoia di sensi,
da questo spiraglio della mente,
affila il coltello del giudizio,
ne fa crudele la fermezza.
Che fai? osi brandirlo a mano alzata?
Agito pensieri miei fedeli
e pensieri covati in nido d'altri
come i piccini della verla, lotto
pur di non giudicare a cuore duro,
pur di non fare a pezzi quel che è unito.

(*Qualche luogo*, vv. 15-25)

Nessuno saprà mai quanto di Rebora entri in quei «pensieri covati in nido d'altri», ma non v'è dubbio che nell'«incrocio di compagni d'altri tempi senza un cenno d'intesa» di *Quanta vita*, se non la consapevole ripresa dell'«affollata solitudine» metropolitana di Rebora, inebetita dalla propria impotenza, entra il suo tormento con-

attuale d'una vita che si percepisce nel momento della sua perdita al pari della «presunzione di forza dove non è forza» e dell'orgoglio «d'una fede che non è fede» (vv. 18-20). E si potrebbe continuare nel gioco dei riscontri di pensiero per le liriche di tutta questa splendida stagione luziana con l'avvertimento sempre presente che qui la letteratura, per quanto in suo potere, ha rinunciato alla sua esteriore filologia in nome di una risonanza di recondite profondità, che precedono l'atto della parola compiuta: certamente consanguinea, ma non sempre consonante.

Analogo discorso è da fare, in limiti più circoscritti, con la poesia di Parronchi; dico più circoscritti perché Parronchi è sulla stessa linea di Betocchi, s'introduce alla meditazione del poeta milanese attraverso la stagione delle *Poesie varie* e dei *Canti anonimi*, è attratto dalla nervosità sensibile del ritmo, così implacabile e aderente all'intimore attesa da comportare «la perdita, nel poeta, di ogni facoltà di trasfigurazione». Ma il riconoscimento della esemplarità reboriana in Parronchi e, in genere, in tutti i poeti della terza generazione fiorentina è soprattutto una conseguenza diretta del loro rapportarsi, per poter riscattare la nausea dell'exasperazione virtuosistica della «poesia pura», alla stagione del vocianesimo nella quale «vide la luce la generazione più intensa che il nostro secolo abbia conosciuto», quella cioè che «più profondamente e apertamente d'ogni altra affrontò il problema dell'esistenza attuale nella sua complessità»²⁷. In questa circolare predisposizione al problema morale Rebora trasmise al giovane Parronchi, il Parronchi de *I giorni sensibili*, de *I visi*, di *Un'attesa* (1937-1949) l'uso del ritmo come misura privilegiata dell'intimore stordimento, che attraverso gli eventi di un'esistenza circoscritta diventa via via stato d'attesa cosciente, speranza di soluzioni definitive al di là della stessa presenza degli oggetti; e ancora un sentimento della natura oggettivamente correlato all'anelito del cuore. Nei casi di più scoperto abbandono è possibile rinvenire, trasfigurati, non solo movimenti d'anima, meditazioni intense proprie dei testi reboriani, ma soprattutto un atteggiarsi incidentale del discorso, un'abbondanza di clausole discorsive, di situazioni del linguaggio, di occasionale aggettivazione, di determinazioni locative e temporali, che sono riconducibili nella loro singolarità al bisogno di fisica consistenza di Rebora. Chi voglia avere un riscontro sintetico di questa situazione può leggere una lirica come *All'arida montagna*

di *Un'attesa*, che a me pare la piú scoperta esemplificazione del modo di Parronchi di rapportarsi alla sua fonte.

Ma forse il piú vicino al mondo di Rebora per esperienze, biografia, formazione, densità di meditazione spirituale, è il tarantino Michele Pierri, il rappresentante piú vivace, insieme con Comi, della linea orfico-ermetica della letteratura contemporanea. A spiegare questa coincidenza ideologica, che poi finisce col diventare anche stilistica, può valere, insieme con l'appassionata lettura dell'opera di Rebora anche attraverso il sodalizio profondo con Betocchi, la confluenza nella poetica pierriana d'una componente illuministico-razionale messa continuamente in crisi dalla insorgenza mistica. Queste due forze delle quali l'una va verso l'astrazione simbolica e l'altra verso la appropriazione del mondo, danno una dimensione di fisica sofferenza alla pressione della realtà per cui lo stesso pensiero, così come avviene in Rebora, è sottoposto ad una costante crisi di deformazione espressionistica. Il poeta è dibattuto, pur nella certezza della finale redenzione, tra l'urgenza della materia e quella dello spirito, tra il richiamo della fisicità oggettuale e quello della liberazione concettuale. Questa convergenza di poetiche trova riscontro in una consonanza stilistica: il linguaggio di Pierri, certamente esemplato su quello dei mistici, oltre che di Rebora, si snoda attraverso un lessico turgido, raggrumato intorno a un ritmo spezzato, interrotto e accresciuto dall'urgere di immagini nuove, sempre incalzanti, ispirato a volte, sulla scia di Betocchi, a cadenze falsamente popolari, frutto di un ironico recupero espressionistico della tradizione giullaresca, ma con l'orecchio sempre attento a non tradire una misura di canto interiore di non facile auscultazione. Siamo alle prime raccolte del poeta, coevo di Betocchi, ma da lui diversamente indotto alla pubblicazione in età matura, dopo decenni di apparente silenzio meditativo: *Contemplazione e rivolta* (1950), *De consolatione* (1953), *Poesie* (1956), *Realtà oppure* (1971). La seconda stagione di Pierri rielaborerà il francescanesimo testimoniale delle prime raccolte in un'ansia di salvezza cosmica dalla quale non è estraneo l'influsso evoluzionistico cristiano di Teilhard De Chardin. Ma nell'un caso e nell'altro rimane vivo il senso di dono, di carità del cuore del poeta, che brucia insieme con quello di tutti gli uomini cercando una salvezza non piú soggettiva. Si perpetua così il desiderio d'anonimato cui giunse Rebora e che è una componente costante di tutta la poesia pierriana:

Fra tanto aperti segni
cercando lontananze per me solo
si divide il mio cuore.
Ma il destino di sera
accumula al confine
quando, lui vivo, il fumo
è mia guida, le cataste comuni.

(Selva, da *Contemplazione e rivolta*)

Gli autori che abbiamo finora esaminati appartengono, evidentemente, al filone della ipotizzata pervasività del «sistema» poetico reboriano. Ma esiste tutto un altro filone che ha prelevato da quel modello, e soprattutto dall'originale impasto stilistico che lo caratterizza, elementi e immagini che si rifanno a quello che giustamente è stato indicato come l'espressionismo linguistico del poeta milanese.

È il caso, com'è noto, di Montale, il quale oltretutto nella prima fase della sua poesia era, in un certo senso, spinto a subire la suggestione reboriana proprio dalla pratica attuazione della sua poetica. Infatti l'impasto astratto-concreto del linguaggio reboriano si poneva come un'inesauribile miniera d'immagini dalla quale era possibile attingere materiali da impiegare nella resa del rapporto, fondamentale per il poeta ligure, tra l'idea e l'oggetto che la rappresenta. Così si può spiegare il gran numero di coincidenze verbali riscontrate in questi ultimi tempi tra i *Frammenti lirici* e gli *Ossi di seppia*²⁸. A conferma di quella che possiamo definire la strumentalità del riporto montaliano, andrebbe considerata la intenzionale manipolazione da parte di Montale del materiale linguistico utilizzato, raramente abbandonato al ruolo di inerziale fossile linguistico. Il che, se da un certo punto di vista sembrerebbe confermare il carattere appropriativo dell'operazione montaliana, dall'altro ne sottolinea quello per così dire di rivitalizzazione e di rielaborazione. In questo caso la funzione di Rebora verrebbe ricondotta più correttamente a quella di un grande novatore del Novecento che ha aperto strade inusitate al linguaggio poetico; la stessa funzione che, su un altro piano e con diversi soggetti, era toccata, ad esempio, a quel sorprendente creatore d'immagini che fu e rimane Govoni.

Più complesso diventa il discorso del rapporto di Rebora con i poeti della cosiddetta «linea lombarda». Anche qui non agisce tanto una considerazione di solidarietà regionale quanto la costituzione di una contiguità culturale e psicologica sulla linea di quella che Ance-schi ha indicato come «poesia *in re*» e che storicamente si sviluppa

dai tempi dell'illuminismo fino alla scapigliatura con implicazioni di insistita natura moralistica²⁹. Non è un caso che in Lombardia tardi è giunta la voce di Rebora alle orecchie dei poeti delle successive generazioni; quando, cioè, le condizioni storiche avevano riproposto il dilemma di scelte morali non meno che sociali ed esistenziali, ch'era stato proprio dei primi dieci anni del secolo. Valga per tutte la testimonianza di Sereni, che in occasione della morte del poeta ebbe a scrivere a Roberto Rebora: «A me, a molti di noi cresciuti in una spesso malintesa dimensione estetica, lo zio Clemente per lungo tempo non ha detto abbastanza o non ha detto al momento giusto. Gli siamo passati vicino e non ci siamo fermati; abbiamo magari ammirato, con più o meno sincera compunzione, ma non abbiamo amato»³⁰.

E nella poesia, così come nella vita, senza amore si possono fare buoni, anzi ottimi contratti, ma non certo buoni matrimoni.

Note

- ¹ Cfr. G. Comi, *Necessità dello stato poetico*, Al Tempo della Fortuna, Roma, 1934, p. 124.
- ² Cfr. G. Boine, *L'esperienza religiosa*, in «L'Anima», 1911, fasc. 10, pp. 291-319. Cito dall'edizione Guanda 1971 nel volume G. Boine, *Il peccato e le altre opere*, pp. 460-461.
- ³ Per un approfondimento dell'intera tematica rinvio al mio intervento *Fede e letteratura*, oggi, in «Rivista di scienze religiose», a. IV, n. 1/1990, pp. 243-257.
- ⁴ Traggo l'espressione dal volume *Omaggio a Clemente Rebora*, Massimiliano Boni, Bologna, 1971, p. 42.
- ⁵ Rinvio al saggio di M. Luzi, *Clemente Rebora in Un'idea del '900. Dieci poeti e dieci narratori italiani del Novecento*, a cura di P. Orvieto, Salerno editrice, Roma, 1984, pp. 106-118.
- ⁶ Di questa funzione di Rebora che «permette di individuare e qualificare il segreto di altri turbamenti, di altre poesie apparentemente lontane dalla sua» parla S. Antonielli, *Dal Decadentismo al Neorealismo*, in *Letteratura italiana - Le correnti*, Marzorati, Milano, 1972, pp. 911-912.
- ⁷ Cfr. D. Valeri, *La poesia di Clemente Rebora*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1961, p. 14.
- ⁸ M. Luzi, *Clemente Rebora*, in *Un'idea del '900*, cit., p. 106.
- ⁹ Cfr. M. Luzi, *Manzoni e Rebora: tanti lumi in tanta tenebra*, in «Città di vita», marzo-aprile 1985, p. 172.
- ¹⁰ Sono parole di G. Caproni nel cit. *Omaggio a Clemente Rebora*, pp. 43-44.

- ¹¹ Cito dal mio saggio su *Le «occasioni» dell'ermetismo storico*, ora in *Assaggi di poetica contemporanea*, Capone edit., Cavallino di Lecce, 1990, p. 77.
- ¹² Riporto una frase della testimonianza di E. Cecchi, in «Beltempo», 1940, p. 34, sotto il titolo *Poesia italiana del Novecento*.
- ¹³ Queste definizioni sono contenute negli interventi di Montale, Caproni, Bo nel cit. *Omaggio a Clemente Rebora*, rispettivamente alle pp. 40, 44, 56.
- ¹⁴ Mi riferisco sempre al saggio *L'esperienza religiosa*, a p. 456 del cit. G. Boine, *Il peccato e le altre opere*.
- ¹⁵ Cfr. C. Betocchi, *Su Clemente Rebora*, in «Il Frontespizio», IX, n. 4, aprile 1937, pp. 303-308.
- ¹⁶ Si tratta dei lessemi «sfasciume» e «luminosi» in Rebora e Onofri. Cfr. F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in Aa.Vv., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova, 1966, p. 22.
- ¹⁷ Riporto sempre dal cit. articolo frontespiziano di C. Betocchi su Clemente Rebora.
- ¹⁸ Cfr. A. Parronchi, *Le «Poesie varie» di Rebora*, in *Artisti toscani del primo Novecento*, Sansoni, Firenze, 1958, pp. 231-232.
- ¹⁹ M. Luzi, *Discretamente personale*, in *L'inferno e il limbo*, Il Saggiatore, Milano, 1964, p. 238.
- ²⁰ È una qualità, questa, che Luzi attribuisce alla poesia di Rebora (cfr. il cit. saggio in *Un'idea del '900*, p. 111), ma che potrebbe, forse più propriamente, essere attribuita alla poesia dello stesso Luzi.
- ²¹ Traggio questa approssimativa sistemazione critica dall'intervento di O. Macrí nel Convegno sugli scrittori di ispirazione cristiana, svoltosi nei giorni 25 e 26 gennaio 1985 al Gabinetto Vieusseux di Firenze, poi pubblicato, sotto il titolo di *L'eresia cristiana della poesia occidentale*, nel cit. fascicolo di «Città di vita» marzo-aprile 1985, pp. 246-254.
- ²² Prendo la notizia da C. Zapelloni, *L'«iter» di Rebora in una testimonianza di poesia*, in «Quaderno reboriano 1960», All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, p. 138.
- ²³ Sono parole della testimonianza di M. Luzi nel cit. *Omaggio a Clemente Rebora*, pp. 53.
- ²⁴ Cfr. C. Betocchi, *La poesia di Clemente Rebora*, in «L'Albero», fasc. III, gennaio-dicembre 1950, pp. 5-10.
- ²⁵ Cfr. M. Luzi, M. Marchi, O. Macrí, *Omaggio a Betocchi*, in «Antologia Vieusseux», fasc. LXI-LXII, gennaio-giugno 1981, p. 29 (il saggio di Macrí ha il titolo *Studio archetipico-testuale sulle «seconde» poesie di Betocchi, con un risguardo alle «prime»*).
- ²⁶ Sono mie considerazioni tolte dalla *Scheda per Mario Luzi*, nel volume *Assaggi di poetica contemporanea*, cit., pp. 119-129.
- ²⁷ Cfr. il citato saggio di A. Parronchi, *Le «Poesie varie» di Rebora*, p. 231.
- ²⁸ Si veda, per es., il repertorio di coincidenze pubblicato in «Poesia», a. I, n. 1, gennaio 1988, pp. 6-8.
- ²⁹ Ricordo al proposito la prefazione di L. Anceschi all'antologia *Linea lombarda*, Editrice Magenta, Varese, 1952, pp. 5-26.
- ³⁰ Cfr. la testimonianza di V. Sereni in *Omaggio a Clemente Rebora*, cit., pp. 65-66.

Gualtiero De Santi

L'espressionismo reboriano all'indice
della letteratura europea

L'inquietudine morale di Rebora prende l'abbrivo da un nodo di incertezze e disaccordi profondati nel corpo della realtà (nella «ridda del male e del dolore» presentiti e patiti «dentro»)¹; collocati in uno spazio che è anche sociale e umano. Onde un'«uggia del tempo e delle cose»² e l'angoscia esistenziale giù nella «voragine / della città rombante» (*FL*, *XL*), nel «mareggiar del mondo»³.

Un tale turbamento non rimane inattivo, ma è a suo modo progettante, e conflittuale. Dichiara esplicito il frammento VI: «Oh per l'umano divenir possente / certezza ineluttabile del vero, / ordisci, ordisci de' tuoi fili il panno / che saldamente nel tessuto è storia / e nel disegno eternamente è Dio».

L'impazienza reboriana va all'attesa di verità: appunto, la ineluttabile certezza del vero, il presagio di una futura «ora divina» che è però la pari «ambascia / a chi viver non può senza raggio» (*FL*, *LXVII*); l'angoscia di una decisione non più differibile.

«Urge la scelta tremenda, / dire sí, dire no / a qualcosa ch'io so», che è porzione di un frammento del 1914, del resto celeberrimo, posta significativamente in epigrafe ai bellissimi e misteriosi *Canti anonimi* del 1922. Quanto Rebora, svelandosi e quasi esprimendosi ulteriormente, volge nel testo tradotto della novella *Gianardana*: «non può più a lungo tergiversare: deve dire sí o no alla sua verità».

La risoluzione dell'urgenza interiore nel quadro della letteratura vociana, in cui pure ricade per una non piccola parte, dice soltanto un aspetto del problema. Si può anzi rimarcare come, restando al-

l'interno del panorama italiano, si corre il rischio di fraintendere la straordinaria modernità di Rebora: che non è la stretta fisicità dello stile, quel groviglio di forme retoriche e suoni che alcuni se mai ricondussero al tardo Ottocento, dunque a prima della rivoluzione poetica inauguratasi con le avanguardie, dalla futurista alla ermetica, ma una tensione verso una Verità che la letteratura consente ma non può affatto soddisfare: «postulazione di moralità assoluta del linguaggio, nel senso che esso trova autorità e giustificazione solo nel suo fedele aderire al lavoro della coscienza che lotta per la chiarezza e conquista se non altro una scabra lucidità», così Mario Luzi⁴.

È un Rebora il cui conto con «l'umano divenir possente» del sopra citato VI frammento rimane pur sempre impregiudicato, vuoi per intimo destino vuoi per la tensione verso un Assoluto e una Verità che la ricerca letteraria pone in essere senza però mai consentire un reale approdo. Un Assoluto, o un *punctum* radiante ed essenziale, che si colloca al di fuori, o al di là, di ogni immagine e necessità meramente artistica: «esterno – ha osservato ancora Luzi – al margine di ambiguità in cui si svolge il discorso letterario».

Una simile tensione concerta quel fugato di ardimentose proporzioni che insorge nella letteratura europea sul declinare del secolo passato, anzi prima: nel passaggio dal realismo al simbolismo, dal decadentismo alla temperie espressionista. Tutti saldati in un conglomerato di scritture diramate da una realtà contingente e minuta – la «mediocre minimezza della vita pratica», precisò Rebora⁵ – verso un punto d'assoluto.

Come già nella cultura europea, tale tensione non produce alcun approdo: ma è il contenuto indispensabile alla scrittura della Modernità, l'«ignota preparazione ad un'opera ignota» tramite «la realtà dei mezzi di espressione», che è quanto puntualizza l'ancor giovane Clemente nel suo epistolario (vedi la lettera del 31 luglio 1907 al Monteverdi).

L'avvicinamento al «grande fuoco» divampante nella coscienza verso un momento infinito e illimitato si realizza dunque con il linguaggio artistico⁶ (e ciò a malgrado del programma antipoetico di Rebora). Confessa infatti il giovane poeta (evocando in un sol tratto Baudelaire e simbolisti): «cavalcherò contro la noia verso l'irraggiungibile» (ancora la lettera del 31 luglio 1907). Ma è un curioso cavalcare che ha bisogno di quell'«angoscioso stile novissimo», forse «bizzarro», «iperbolico», «paradossale»⁷, ma precisamente mirante a

cogliere un grano di verità, pur provvisoria, grazie alla pressione dell'estetico.

«Die Dichter müssen auch / Die geistigen weltlich sein», anche i poeti che pure fanno parte di uno spazio spirituale debbono collocarsi e ritrovarsi nel mondo – così Friedrich Hölderlin⁸. Ecco allora il legittimarsi del linguaggio letterario ma da una zona esterna alla letteratura.

La poesia non è la verità o l'essere, ma sa condurre e immettere in una sconnessione e frantumazione di forme, che restituiscono il desiderio d'infinito tuttavia rimanendo nel finito. Scrive Rebora in *Poesia e santità*: «vita che l'amor produce in pianto, / e, se anela, quaggiù è poesia». Scrittura come prassi, come realtà totale; un dire poetico per agire – un agire per essere⁹.

La perdita della lingua dell'Assoluto vira insomma nello strumento poetico, che è la lingua stessa nell'atto del suo farsi e del suo agire, come accade per gli autori del Moderno. Con quell'uguale contraddizione tra spirito e senso, tra il pensiero e la forma¹⁰, e quella giunzione tra estetismo e verità, che si rinveniva – pur con le ovvie, fondamentali distinzioni – in Gustave Flaubert, e poi nel simbolismo, nell'opera kafkiana e anche proustiana: dove è appunto la produttività del medium estetico a mantenere aperta la tensione verso il vero, l'assoluto oppure il senso. Verso il recupero di una verità antecedente non visibile ma esistente nelle cose. «Dire sí, dire no / a qualcosa ch'io so», come recita il frammento del 1914.

Anche per Rebora la conquista di una lingua, capace di essere termine di penetrazione e di disvelamento, è un impegno essenziale e prezioso; «quasi trascendente», ha annotato Gianfranco Contini. Il linguaggio – continua Contini – si identifica con tutta una durata e con «l'aspirazione d'un clima»¹¹; ed è, al livello esponenziale della crisi, l'oggetto della ricerca espressiva. Rebora delinea un universo minacciato, attraversato dal caos, ma al cui interno pur si annida una sostanza salvifica, che sgorga da quel mondo stesso e raggiunge i poeti, potenziali portatori della parola che libera la verità.

Giusto per questo il linguaggio dei versi, «sempre fervido in tenzone», come conferma il citato frammento VI, decampa espressionisticamente dalla pagina lirica per impennarsi – e inrugarsi, e aggrovigliarsi – nelle salienze e trascorrenze di un totalmente rinnovato strumentario epistemico: che è – come ha ben ricordato Oreste Macrí – «*pólemos*, dinamica agonica pura della ricerca senza oggetto»¹²,

ma ricerca che pur calata nelle revulsioni e rovine del tempo ne prospetta con fare guerreggiante le speranze e le diramazioni utopiche.

Con Rebora, compare nella letteratura italiana la figura dell'artista, che riduce e riconduce le prerogative del soggetto creatore al velo di una coscienza oggettiva, e quasi anonima. Ciò non per intenzione, ma per spontaneo consenso al clima culturale e direi morale e fisico del tempo. Il poeta come schermo attraverso il quale passa la verità profonda del mondo¹³.

«Contro la noia sguinzaglia l'eterno, / verso l'amore pertugia l'esteso, / e non muore e vorrebbe, / e non vive e vorrebbe, / mentre la terra gli chiede il suo verbo / e appassionata nel volere acerbo / paga col sangue, sola, la sua fede» (FL XI).

La mediazione nicciana che fa da filtro in molti tratti al ragionare reboriano¹⁴, non diretta da quella raffigurazione dello scrittore nel moderno, cui si rilegano i lacerti filtrati dalla coscienza poetica nel suo darsi anonimamente, oggettivamente. Non che i *Frammenti lirici*, o i *Canti anonimi*, e meno che mai le *Poesie religiose* o i *Canti dell'infermità*, siano appiattibili sulle dimensioni della letteratura antecedente. E tuttavia certe linee di visione – la città, la funzione della Bellezza, quell'oggettività della materia percepita che ricusa di sciogliersi e perdersi nell'ombelico del Poeta, nel suo io – sono come specchialmente derivate dal corpo testuale simbolista.

Il fatto è che anche Rebora tiene aperto il quadrante del moderno. Ma utilizza l'abbrivio baudelairiano muovendo dal suo punto più veemente: il linguaggio che non riflette o governa la realtà, ma con essa confligge traducendone l'essenza in architetture allegoriche che – insegna Benjamin – descrivono e dicono la vita degradata del mondo e insieme la tensione mantenuta aperta per un suo trascendimento¹⁵. «Perde, chi scruta, / l'irrevocabil presente» (FL I). È la lotta con l'Angelo aperta dall'atto della poesia.

In un tale ordine cade meglio il rapporto con Rimbaud, non intenzionale ma invece oggettivo, innestato sul tronco di una parola mossa e alchemicamente indefinibile, che è visione estetico-metafisica dell'universo interiore e del mondo. Anche Clemente Rebora si libera da ogni officatura esterna e quasi solo formale del linguaggio¹⁶ per meglio azionare le sonde d'assoluto di un Divino che mai però identifica a pieno. Ecco allora, in entrambi, i vocaboli inconsueti, gli stilemi innovativi e in definitiva una sintassi precisamente

nuova e non sempre assoggettata a un senso. Persino il poetare antagonistico alla poesia.

In tutti e due appare preminente il peso delle cose quotidiane. Da ciò la fuga – «Evadeva da una realtà di cui non trovava il bandolo»¹⁷, ebbe a dire, del fratello, Piero Rebora (e per Arthur Rimbaud è persino pleonastico ricordare lo schema odio-evasione). E in entrambi si costruisce una aspra polemica con l'antiragione del razionalismo otto-novecentesco: borghese per Rimbaud, ma storicamente determinata; meccanicistica e latamente modernista in Clemente Rebora, con la situazione correlativa in ambedue di un'ulteriore ragione profondata giù nelle cose disciolte dal male: in Rebora quell'idea che, infine individuata, dal magma delle cose è riportata al reale. «Nelle faccende è l'idea», afferma nell'explicit del secondo Frammento lirico. E ancora: «Nel fiato e nel sangue un'idea / mi strozza senza grida / consuma senza fiamma / s'io dorma, prepari, affaticchi / discorra, divorì il mio pasto» (FL VIII).

Tutto quanto riconduce a un sentire diverso, portato al galoppo e alle pulsioni di una diversa realtà. «L'egual vita diversa urge intorno», scrive Rebora, ed è giusto l'inizio della sua poesia. Dal tempo sconfinato e melodioso, quasi fermo in un tempo sempre eguale e ritornante e eterno, si disvolge un'ebbrezza, «un rapimento / di infinita adesione» (FL II). E dalla natura emerge un indistinto senso che trapassa in esistenza e in segreta realtà: «su dalla natura l'indistinto / mister si fa passione / dove circola il mondo» (FL II).

Aveva ben intuito Slataper nel *Mio Carso*: la natura valeva come un ripiegamento su se stessi, un «concentrarsi in sé» per sentire con amore e stupore la «vita di oggi».

Anche in Rebora la natura, nella dicotomia tra campagna e città, tra sanità e miseria (che torna in tanta parte della nostra tradizione, da Parini a Manzoni a Nievo); anche in Clemente Rebora la natura diventa propedeutica alla vita vera. È il punto in cui il poeta si distacca dalla moralità vociana e dai suoi confini: poiché l'immersione in essa presuppone il risveglio per altre suggestioni, oltre la vita tangibile: «in questo fluir materiato / volge le spire ansiose / ciascuno, ragazzo dormiente agitato / al senso delle cose» (Frammento).

L'eccitazione, dei sensi e della mente, nel dormiente abbagliato dal senso delle cose nuovamente intraviste, dopo essere state percepite nel proprio corpo, «nel mondo / saliente in noi», precisa la

XXXIII, è un po' l'uguale presentita dal rimbaudiano «dormeur du val», «jeune, bouche ouverte, tête nue, / Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu»¹⁸, e per estensione dallo stesso poeta in quel suo girovagare scentrato e malinconico: «Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées; / Mon paletot aussi devenait idéal; / J'allais sous le ciel, Muse! et j'étais ton féal; / Oh, là là! que d'amours splendides j'ai revées!» (*Ma bohème*)¹⁹.

«Tutto sa di fragranza / il placido risveglio: / facile agli occhi è guardare / e alle mani odorare» (*FL LX*). Il quadro naturale monta su, erompendo in visione, in angoscia e balsamo; e a tratti può essere feroce, bestiale, come in certi pur aspri passaggi espressionistici vicini ai modi della lirica tedesca del primo Novecento: «La vita, che qui di respiro in respiro / è con noi belva in una gabbia chiusa!» (*FL XIV*).

Così anche la natura può essere atroce, al pari della primavera (eliotianamente crudele), ma essa pur guida la vita al «fiuto del senso». Fecondata dal sole (vedi *Soleil et chair*, oppure *Sensation*), in Rimbaud e nei simbolisti essa conduce in direzione dell'ignoto: dentro città percorse da una vertigine metafisica; su abissi abbandonati e rilasciati a un illimitato pauroso. La processualità reboriana: natura e poi ebbrezza e poi pieno smarrimento – vedi ad es. il frammento XVII – è in asse con l'immagine rimbaudiana, e come essa si conclude con la premonizione di una Verità ulteriore al mondo: «confondersi insieme / nell'acciecante verità enorme» (*FL XVII*).

L'antirimbaudismo reboriano – latamente asserito da Betocchi nel «Frontespizio»²⁰ – va insomma rimeditato. Non nel senso di un Rebora ricompitante se stesso sul lavoro dell'altro; ma bensì come la vicenda di una scrittura (e una coscienza), la reboriana, che si ritrova sull'uguale lato d'ombra da cui germina l'esperienza di Rimbaud. In entrambi il soggetto lirico si protende sul turbine di un immane proliferare del disordine, e cerca con la propria poesia di rinvenire un destino e un senso.

È un processo che muove da lontano: dal limite estremo della storia borghese. Come Rimbaud, che sente entro sé la natura degli antichi Galli e delle età barbariche della storia francese, e avverte scorrere in sé il loro sangue malato, *Mauvais sang*, appunto, tal quale dice un testo della *Saison en enfer*, parimenti Rebora avverte in sé il passato: «L'età cavernicola è in noi» (*Sacchi a terra per gli occhi, CA*).

Da lontano, dal profondo, da «sotto il deserto», per ancora utilizzare l'immagine della lirica eponima dei *Canti anonimi*, risale un «umore» positivo: qualcosa di indistinto che è ad un tempo oscurità ed eccitazione, una «malìa» – avverte Rebora – che agli occhi si fa sguardo e «nella mente poesia» (FL XL); «Io respiro / in un vigor di fede; / affiorar sento l'ignota bontà / che nei millenni trasse l'uom dal bruto, / e nell'urto civil, per la vicenda / d'ogni dí, scopro il fremito d'un Dio» (FL XXXV).

È una lingua materata degli umori naturali del tempo e di un sottotempo (di un prima del tempo della corruzione) che scorre sotto il fiume del bozzolo vuoto e omogeneo del *continuum* storico. Il carattere prometeico della lotta che la lingua poetica sostiene contro il mondo, rilega Rebora alla stagione «epica»²¹ della scrittura moderna: da Hölderlin a Leopardi (letto dal nostro nella chiave di una moderna e classica esemplarità)²², dal simbolismo a Franz Kafka (non a caso autore di un dilemmatico *Prometheus*; ma basti solo il senso della sua scrittura).

«Allegrezza a poetare / il tuo incanto più non vola; / goda in sé del proprio canto / chi n'ascolta la parola» (FL LXXI).

L'attesa impaziente e trafelata raggiunge il gigante del citato frammento LXXI, perché infine si separi dal grembo in cui è recluso, «che nulla ancor seppe trarre / verso il suo amor sí grande». Dal pertugio, dalla tana in cui s'è avvolto, sale la tensione a raggiungere la luce del sole. E arriva la scrittura, che cresce dai recessi oscuri dell'animo per allungarsi illimita al cielo: «per salire puri ancora al mondo» (FL XX).

Il ricordo della «tana» di Franz Kafka, nel celebre racconto messo su carta nel 1923-1924, *Der Bau*, architettura di terra da cui si origina l'espressione, fa il paio con le visioni siderali dal centro della terra nelle *Illuminations*, e l'uno e le altre si interfoliano con il carattere verticale delle scritture terminali di Rimbaud e ovviamente di Rebora.

Si legge in una lettera al Monteverdi del 16 novembre 1913: «voglio vedere sentire e creare, come "santità" o come "bellezza", o come non so io, ma dentro una ben conosciuta attività che acuisce sovrasta e scivola, sul perenne filo del rasoio». Attività veggente e senziante. E poi quell'unità tra bellezza e bontà, entrambe alla ricerca della piena Verità, con la poesia che istilla la «brama» della verità ve-

ra e ultima. E la pari identità tra la lingua del poeta e la lingua del mondo (onde il modo anonimo, la polverizzazione del sé).

Tornano ancora una volta i richiami al simbolismo, la Beauté come rivelazione della Vita, reborianamente fiuto del senso, «il senso che natura / dà per vincer la fortuna / e trar cosa / che si voglia»; senso che è: «trillo d'una fonte», «soffio d'una valle», «volo d'una nube» (FL XLI). E c'è memoria di Rimbaud, per il quale «capire è vedere», precisa Etiemble²³, e dove la parola è un modo dell'essere²⁴.

Torna preminente il controcanto di una ricerca d'Assoluto che riscatti al tempo stesso la vita ed il mondo (quel carattere redentivo che uno dei più agguerriti interpreti di Rebora, Giovanni Raboni²⁵, ha molto bene angolato nell'ammasso dei versi); del combattimento indotto contro il caos, contro la «macchina che aggioga con fascino orribile» (ancora Kafka)²⁶.

Onde l'«anima» che spazia, «dall'urto incatenato del cemento» (FL V), prometeicamente protesa alla battaglia. «Nell'anima raccolta [...] un prorompere pieno» (FL LXI).

Come in Arthur Rimbaud, o in Kafka (e Proust), la scrittura poetica affronta la battaglia per redimere il mondo: kirkegaardianamente determinata (ha scritto Guglielminetti)²⁷ da una necessità etica ma interamente coinvolta nel cemento di un «espressionismo» lirico di segno attivo: appunto ascensionale e metafisico. Un «impeto strano», ma materiato di cose e fortificato nel «giogo del tempo»²⁸. Capace di vedere là dove altri non vede e di rivivere nel proprio darsi – nell'atto poetico – la pienezza dello spirito e dell'esistenza.

Già nella lirica d'esordio dei *Frammenti lirici*, Rebora dichiara essere quest'impeto una «veggente / passione del mondo, / bella gagliarda bontà» in grado di entrare nel respiro di chi vive e nell'alone delle cose. Ebbene, l'arte che respira il mistero in tutta la sua essenza, proprio per il fatto di essere materia e ingaggio concreto dal profondo dell'essere, traduce di lì le proprie voci essenziali: la «voce ch'io sento», confessa Rebora (FL LXXI), e arriva alle frontiere del pronunciabile, come in certo Apollinaire²⁹, ma ancor prima in Arthur Rimbaud.

Nel poeta, riscattato dalla soggettività romantica e borghese, fluiva corrente l'«ininterrotto multiforme» (LXIII), che fa registrare la voce dell'essere resa dalle pulsioni del respiro lirico: «Vorrei palesasse il mio cuore / nel suo ritmo l'umano destino» (FL I); e poi, appe-

na dopo: «Chi può giungere in te? Chi può la voce ascoltare / del prodigioso essere / e propiziare le cose?» (FL V).

Chi e cosa sia un tale Essere, Rebora ovviamente non dice – per lo meno nei *Frammenti lirici*. In questo non è illegittimo rimontare all'Essere che chiude le *Illuminations* di Arthur Rimbaud: «amour, mesure parfaite et reinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité»³⁰. E a partire da questo testo visionario, il cui titolo è *Génie*, reinseguire in Rebora quella poesia di «sognata liberazione» e di riscatto, che la palingenesi rimbaudiana apertamente contempla.

«Oh fécondité de l'esprit et immensité de l'univers!»³¹. E Rebora: «Un' eletta dottrina, / un'immortale bellezza / uscirà dalla nostra rovina» (FL XIV), riecheggiando in un sol attimo l'attesa di futuro di tutt'intera una generazione³². Così lo strazio reboriano è appartenenza al proprio tempo in quel grado che frantuma il muro del senso disaccordato dal senso interiore.

È in una tale situazione che va a internarsi l'esoterismo della scrittura, quella sua intraducibilità al senso comune che nasce dal conflitto con la materia del mondo, ma anche dalla ricerca di una possibile consonanza. L'ascolto veggente dell'interiorità e della parola, cioè l'atto intellettuale e espressivo che dissigilla la vista di chi voglia capire, suppone tuttavia un interlocutore cui presentare la Parola e l'idea che dentro quella si cela, affinché infine comprendendola la disveli a se stesso.

«Qui nasce, qui muore il mio canto: / e parrà forse vano / accordo solitario; / ma tu che ascolti, rècalo / al tuo bene e al tuo male: / e non ti sarà oscuro». È l'explicit del testo introduttivo dei *Frammenti*, ancora una volta un fascio di versi recati alla piena evidenza e penetrati di sottili riferimenti. Ugualmente Rimbaud (ma ancora prima Charles Baudelaire, e dopo Mallarmé e Kafka) si rivolge al lettore chiedendogli di decodificare il testo e di entrarvi dentro: «O terrible frisson des amours novices sur le sol sanglant et par l'hydrogène clartéux!»; e poi, sibillamente, in chiusa: «trouvez Hortense»³³.

Ma infine, quella struttura del linguaggio che in Kafka, nella ricerca del senso dei testi, si è venuta costruendo come macchina metaforica, serie di metafore eternamente rinviati alle metafore successive³⁴, e che in Rimbaud articola la rete delle sinestesie e delle associazioni, prima in chiave orizzontale e poi verticale³⁵, in Clemente Rebora si indizia nel sistema di metafore tese l'una di seguito all'altra, in quella incontenuta incastellatura di trascrizioni e trasposizio-

ni analogiche³⁶ che produce la tensione dell'immagine e l'immagine a propria volta protesa verso un evento che può per avventura, o per segno del destino, o del divino, divenire risolutivo.

«Dall'immagine tesa / vigilo l'istante / con imminenza di attesa – / e non aspetto nessuno: / nell'ombra accesa / spio il campanello / che impercettibile spande / un polline di suono» (CA).

Rebora scriba del moderno, dunque: e per tale via, per il tramite della scrittura, non riducibile al quadro provinciale; ma bensì risignificante, interagente in piena autonomia, nell'esemplarità della propria posizione, con la grande letteratura europea e il valore d'esemplarità dei suoi massimi scrittori. Rebora cantore e interprete della nostra temporalità occidentale, della figura del dramma e dell'immagine di salvezza.

Note

¹ Chiarisce più diffusamente la lettera del 16 settembre 1906 all'amico Angelo Monteverdi: «Mi studierò di fare molte cose. Di rizzarmi in piedi e camminare, anche sbilenco, anche a sgghimbescio, ma di camminare, tollerando che la gente rida per via, dandomi la baia. Di vivere come è bene secondo le leggi della maggioranza, non curando se la ridda del male e del dolore continui dentro o rulli l'orchestra una marcia funebre e sbadigli la nenia della sfiducia. Di volere ciò che si reputa migliore, di compiere ciò che la vita ci impone, almeno per la pace degli altri; di forzare tutte le energie, tutte le doti a recare i loro frutti, siano essi come vogliano essere; e tutto ciò anche a costo d'intime violenze, di rinuncie dolorose, di lagrime occulte». È un Rebora deciso a vincere quelle insondabili, meglio insondate inquietudini che lo angosciavano: un Rebora già dunque sulla via di un'autosciplina, che si sarebbe poi tradotta in una sorta di riduzione, o cancellazione, del corpo e dell'intelligenza soggettiva delle cose di fronte al mistero divino, senza però che si placasse del tutto il rovello esistenziale. Su questo, mi si consenta di rinviare a due miei saggi: G. De Santi, *Rebora mistico dell'ansia*, in «Lengua», 12, settembre 1992 e Id., *Il sacerdote, terrain vague* (in *Poesia e spiritualità in Clemente Rebora*, Atti del Convegno nazionale «Clemente Rebora e la poesia religiosa del Novecento», Sacra di San Michele, 29-30 maggio 1992, Interlinea edizioni - Sodalitas, Novara, 1993). Sull'itinerario spirituale di Rebora, si veda R. Lollo, *La scelta tremenda*, Edizioni IPL, Milano, 1967.

² Ancora un'espressione desunta da una lettera ad Angelo Monteverdi del 26 ottobre 1907.

³ Cfr. la decima terza de *Il sacerdote*.

⁴ M. Luzi, *Vicissitudine e forma*, Rizzoli, Milano, 1974, p. 146.

⁵ Dalla lettera del 29 novembre 1910 a Daria Malaguzzi: «Sono orribilmente solo; e penso e vivo – quando non m'assale una vuota stanchezza nauseosa e sterile – degli amici che assaporano nel desiderio, come pane alla mia fame insoddisfatta. La solitudine dell'affollata società indifferente, è la più tremenda consigliatrice di sgomento e di inconclusiva disperio-

ne di energia: massime quando – pettegola e fastidiosa come un insetto – ronzia e punzecchia a forza la sacra intimità individuale. Per fortuna, la mia natura è tale da trasformare (se non sempre, almeno nei momenti lucidi) la quotidianità asfissiante in una materia perenne di saggezza: ed io credo che solo attraverso e dentro la mediocre minimezza della vita pratica si possa o deve raggiungere ed intuire il sentimento eterno della realtà superiore. Non mai ho sentito tanto disprezzo o compassione per chi reputa toccare la virtù filosofica astraendosi dalla contingenza ed impennandosi in una zitellesca oblivione delle necessità attuali».

⁶ Vale anche per Rebora e per i suoi testi, perlomeno sino al momento dell'accesso alla vita religiosa, la clausola del *Denkbild*, vuoi nel senso di una immagine suscitatrice di pensiero, vuoi soprattutto come linguaggio espressivo e poetico, che avvicini di per sé al traguardo implicato dal suo stesso prodursi nella realtà della pagina. Tale figura è quella che descrive e comunica il tempo di crisi, ma insieme la tensione verso un Assoluto, o un Aldilà, che l'*andersdenken* (il pensare diverso dell'estetica) prefigura: consentendo di accostarsi – scrive Rebora il 31 luglio 1907 – «con la realtà dei mezzi espressivi al grande fuoco che mi divampa qui, per ora distruggitore senza luce». Sulle strutture linguistiche del moderno, si veda F. Rella, *Miti e figure del Moderno*, Pratiche Editrice, Parma, 1981.

⁷ Cfr. la lettera dell'8 agosto 1906.

⁸ È la chiusa di *Der Einzige*, nella sua prima stesura: citata anche da Maura Del Serra nel suo volume su Rebora. Anzi, tale sentenza in explicit prolungherebbe a giudizio della studiosa toscana il proprio senso profondo, sino al punto di chiarirci «l'etica creatrice della poesia di Rebora, e quindi anche quella dei *Frammenti lirici*, per più versi estraniata a se stessa da riflessi abbaglianti della speranza utopica», il che poi la sottrarrebbe agli umori vociani più esplicitamente «esistenzialistici» (M. Del Serra, *Clemente Rebora – Lo specchio e il fuoco*, Vita e Pensiero, Milano, 1976, p. 30).

⁹ Si veda al riguardo la relazione di Maura Del Serra in questo stesso convegno.

¹⁰ Cfr. D. Valeri, *La poesia di Clemente Rebora*, in Aa.Vv., *Clemente Rebora*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1960, p. 106.

¹¹ G. Contini, *Esercizi di scrittura*, Einaudi, Torino, 1974, p. 6 e p. 3.

¹² O. Macrí, *La poesia di Clemente Rebora nel secondo tempo o intermezzo tra i «Frammenti lirici» e le «Poesie religiose»*, in «Paradigma», 3, La Nuova Italia, Firenze, 1980, p. 283.

¹³ Si veda quanto ne scrive Benjamin in *Angelus Novus*, con riferimento non tanto a Leskov, quanto soprattutto a Baudelaire e Kafka (è la linea in cui sarà compreso anche Rimbaud, fautore di una oggettività della coscienza dell'io in cui trapassa la coscienza del mondo: «Je est un Autre», appunto, come recita il celebre passaggio della *Lettre du Voyant*; secondo una prospettiva che, essenziale per i poeti successivi, consente tuttavia di comprendere e riconsiderare il soggettivo reboriano).

¹⁴ Ha scritto Alessandro Parronchi: «L'angelismo dei poeti puri e il satanismo dei *maudits*, prima forma di quell'esasperazione parossistica della personalità umana alla quale si arriva con Nietzsche, formano come l'antefatto di questa poesia. Tuttavia l'implacabile, scarno intellettualismo di Rebora, anziché affondare nel terreno vagante delle aspirazioni, cambia direzione ed intenti. Un equilibrio torna a stabilirsi per lui tra uomini e cose, e tra le aspirazioni dell'uomo e la sua effettiva realtà». E in sintomatica sintonia con quel darsi anonimamente, di cui alla nota precedente, aggiunge: «In piena atmosfera nasce con Rebora l'artista che rinuncia completamente al fantasma dell'io creatore» (A. Parronchi, *Messaggio del poeta*, in «La Fiera letteraria», 18 maggio 1952).

Quanto a Rebora, si veda il frammento XIV: «Ma voi, rapimento e saggezza / in apollinea gioia / in sublime quiete, / al marcio del tempo le nari chiudete / o mitigando l'asprezza / nella fiala soave dell'estro / o vagheggiando dall'alto / la vita, che qui di respiro in respiro /

è con noi belva in una gabbia chiusa». E in una lettera del 23 ottobre 1906 indirizzata ad Angelo Monteverdi: «La mia pupilla solo, se saprà parlare, ti dirà la mia gratitudine [...] anche a Banfi, a voi due amici del sangue».

¹⁵ Cfr. W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

¹⁶ Cfr. M. Apollonio, *La Poesia religiosa di Clemente Rebora*, in *Quaderno reboriano 1960*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1960.

¹⁷ P. Rebora, *Clemente Rebora e la sua prima formazione esistenzialista*, ivi, p. 85.

¹⁸ Si tratta ovviamente del celebre sonetto dell'ottobre 1870, che reca come titolo *Le dormeur du val* (Ivos Margoni traduce «Chi dorme nella valle»; e nel punto citato rende in questo modo: «A bocca spalancata, a testa nuda, un giovane / soldato, colla nuca nel nasturzio azzurrino», cfr. A. Rimbaud, *Opere*, Feltrinelli, Milano, 1964, pp. 70-71).

¹⁹ «Andavo, i pugni stretti nelle tasche sfondate, / Ed anche il mio pastrano diventava ideale; / Andavo sotto il cielo, Musa, ed ero il tuo fido; / Quanti splendidi amori ho mai sognato allora!» (ivi, pp. 76-77).

²⁰ Cfr. C. Betocchi, *Su Clemente Rebora*, in «Il Frontespizio», a. IX, n. 4, aprile 1937, p. 307.

²¹ Diamo il termine nell'accezione resa da Claudio Magris nel suo volume *L'anello di Clarisse* (cfr. il saggio introduttivo e quello sul vecchione di Svevo).

²² Già Angelo Monteverdi (vedi la sua bella recensione a *Frammenti lirici*, apparsa ne «La Voce» del 1914; qui riprodotta in appendice al testo di Silvio Ramat) aveva visto in Rebora, ma anche nella prassi e nel pensiero di tutta quella generazione, «orme leopardiane». Il valore di modello del grande poeta recanatese, nella forma di una moderna esemplarità, o per meglio dire di una esemplarità del Moderno affiorante dai suoi testi, era stato alcuni anni prima sottolineato da Clemente proprio in una lettera al Monteverdi (da Milano, 18 luglio 1910): «Ho letto con grande compiacimento la tua noterella leopardiana; e poiché tu mi preghi di dirtene sinceramente, in veste di innamorato – e non d'un iperbolico maggior "leopardiano" – ho da notare che, convenendo teco nell'esame generale della sua attività di poeta tragico, dissento invece (almeno in parte) nell'apprezzamento del suo concetto ispiratore e della sua meta; perché pare a me che l'intimo senso della sua arte sfugga quando la si giudichi nelle singole sue professioni di fede e col metro preciso d'un moderno canone universale d'estetica: così il genere da creare non era "pel solo gusto d'arricchire la letteratura nazionale d'un genere" ma a quel modo della lirica, cioè, per dare all'arte il contenuto moderno, ma espresso con quella divina verità che ben conobbero i grandi classici nel concretare il loro contenuto».

In quest'ottica – ci pare – Mario Luzi (vedi la sua relazione al Convegno di studi leopardiani del 1972) legge la vicenda reboriana: «È un fatto eloquente, non dico né giusto né inappellabile, che due grandi libri di poesia siano rimasti defilati rispetto al nucleo più vivo del discorso critico e creativo italiano. I *Canti orfici* e i *Frammenti lirici* consumano due esperienze totali un po' come i libri di Rimbaud dove speculazione, espressione e impegno vitale bruciano simultaneamente senza residui né margini, il contrario dunque dell'accezione oraziana o petrarchesca per cui il poeta rimane l'*auctor* e non è anche il *martyr* del suo proprio libro, disponibile per altre eventuali pagine da aggiungere. Non mi sembra forsennato attribuire la relativamente tenue pertinenza dei due libri nella storia del Novecento alla loro diversione parziale, al loro tentativo di evadere da quella che ho chiamato, in mancanza di parole più appropriate, l'episteme leopardiana». In questa temperie viene letto Rebora (vedi la commemorazione milanese nell'occasione del decimo anniversario della morte del poeta dei *Canti anonimi*, nel 1967): «nella poesia di Rebora, e soprattutto nel suo testo fondamentale che sono i *Frammenti lirici*, è significata, insieme col suo preciso destino individuale, tutta la condizione tormentata del poeta moderno; e con questa parola voglio intendere del poeta che ha avuto coscienza critica e oggettiva della mo-

derinità. Rebora, beninteso, dibatteva in sé una questione totale, ma la dibatteva dall'interno di una esasperata consapevolezza storica del tempo, che per i suoi definiti caratteri e fenomeni si usava e si usa chiamare moderno anche sulla scorta di Baudelaire e di Rimbaud. La percezione acuta del moderno esige naturalmente quel sentimento della continuità che abitualmente si dice senso della tradizione nello stesso modo che la percezione profonda del tempo richiede il senso dell'eternale, o come dice Leopardi nell'*Infinito*, dell'eterno. Rebora li aveva, e per lui la modernità, che in quegli anni del futurismo si presentava come una volontaria extrapolazione di contenuti e di forme, non fu un problema di registrazione e di adeguamento estrinseco, ma un termine del dramma perenne della conoscenza e della salute. In altre parole, Rebora si guarda bene dal fondare il suo lavoro di poeta su una preliminare postulazione di contenuti e di forme moderne come facevano i futuristi; attacca invece la sostanza della crisi storica dal lato della coscienza che vi si sente drammaticamente implicata» (*Vicissitudine e forma*, cit., pp. 122-123, 145-146).

È l'ottica in cui Rebora legge l'autore dei *Canti*: «la considerazione che a cotesto atteggiamento [«un rinnovamento dell'arte profonda ed eterna» vedendo *chiaro* nell'intima natura] il Leopardi fosse inclinato dalla natura specialissima della propria anima, la quale gli dettava qualche biasimo ingiusto [...] contro la "scuola moderna": così (per un esempio) *antico indefinito popolare* e simili valevano nel suo pensiero spontaneità ingenua di natura contro lo sfiguramento del moderno modo di vivere per opera della *civiltà*, che isteriliva la profonda e vergine passione nella freddezza del saputo, nell'analisi, nel calcolo, nell'indifferente monotonia eguale d'ogni cosa, nel distruggere tutte le varietà e gli slanci e l'eco di ogni voce di natura»; tale considerazione si aggiunge al fatto che «è appunto in grazia delle singole e differenti strutture fisiche e morali de' grandi ingegni che ci furon svelati gli aspetti vari dell'essere». Ciò perché l'arte (per Leopardi ma ovviamente anche per Rebora) ha da svolgere in forme nuove, ma sul piano della verità e passione dell'analisi, «il contenuto dell'universale» (C. Rebora, *Per un Leopardi mal noto*, in *Omaggio a Clemente Rebora*, Massimiliano Boni, Bologna, 1971, pp. 130, 133-134 e 137).

²³ Cfr. R. Etiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, Paris, 1952-1954.

²⁴ Cfr. I. Margoni, *Introduzione* a A. Rimbaud, *Opere*, cit., p. XXV.

²⁵ Così Raboni: «se è una salvezza quella che Rebora cerca dentro e attraverso questa lotta o alla fine di essa, non è certo una piccola salvezza personale – la salvezza di un'autoemarginazione amaramente rassegnata o ironicamente compiaciuta – ma una salvezza di tutto, una redenzione del mondo» (*La modernità di Rebora*, in *Clemente Rebora*, a cura di A. Ermentini e G. Oldani, Edizioni del Moretto, Brescia, 1985, p. 31).

²⁶ Vedi se non altro *In der Strafkolonie*.

²⁷ Cfr. M. Guglielminetti, *Clemente Rebora*, Mursia, Milano, 1961.

²⁸ Il richiamo va al frammento II.

²⁹ Ma anche in Ungaretti e in genere in tutta la lirica che si conduce oltre gli estremi del senso esteriore.

³⁰ Dò la traduzione di Margoni: «amore, misura perfetta e riscoperta, ragione meravigliosa e impreveduta, e l'eternità» (A. Rimbaud, *op. cit.*, pp. 308-309).

³¹ È sempre *Génie*: «Oh, fecondità dello spirito e immensità dell'universo!» (ivi, pp. 310-311).

³² Volita in questi, e in affini versi, la tensione di riscatto di un'epoca, buttata nella meschinità del quotidiano ma pur protesa verso una nuova temperie, infestonata e quasi materiata con le speranze e le sofferenze dei protagonisti. Il ricordo va a Čechov (il famoso passaggio di Irina nel IV atto delle *Tre sorelle*: verrà il giorno in cui tutti si saprà il perché, la ragione vera di tante sofferenze ecc.); va al coinvolgimento personale del vate rimbaudiano,

ma anche alla passione escatologica di una più vasta famiglia di mistici e pensatori del sociale. Al clima, infine, di un'epoca di transizione e crisi.

³³ È il celebre e sibillino *H* delle *Illuminations*: «O brivido terribile degli amori novizi sul suolo sanguinoso e attraverso l'idrogeno biancheggiante! trovate Ortensia» (*Opere*, cit., pp. 304-305).

³⁴ Cfr. G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 79-113.

³⁵ Cfr. I. Margoni, *op. cit.*

³⁶ Cfr. G. Cambon, *Concettismo esistenziale di Rebora*, in «Paragone», giugno 1961, p. 47.

Enrico Grandesso

Nel foco che li affina:
Clemente Rebora e T.S. Eliot

«Ciò che rende unitaria la poesia moderna non è soltanto il suo affermarsi in un notevole numero di nazioni... è piuttosto il configurarsi, all'interno delle stesse opere di poesia, di una nuova coscienza comune»¹. Così scrisse Hans Magnus Enzensberger nel noto saggio *Il linguaggio mondiale della poesia moderna*, dove evidenziava come momento primario della nostra civiltà (e della lotta per essa) l'esplosione creativa delle avanguardie poetiche degli anni Dieci. La letteratura europea più inquieta si apriva allora ad una fervida ricerca d'espansione, rifuggendo le retoriche di ieri e qualsiasi compromesso inibente l'ampio sguardo sui tempi nuovi; in un rapido miracolo artisti che non si conoscevano, e non avevano letto le altrui opere, si sentirono accomunati da profonde pulsioni innovatrici. L'esigenza della modernità era divenuta fondamentale motivazione e sangue vivo in questi poeti – per la maggior parte giovani – in polemica consapevolezza nei confronti di un *establishment* culturale relegato senz'appello in lontananza. Lungo siffatte premesse si struttura questa breve analisi comparata della poesia reboriana e di quella di T.S. Eliot.

Piero Rebora, anglista e per molti anni docente e preside della facoltà di Magistero dell'ateneo urbinato, scrisse della poesia del fratello: «magari sarebbe anche più interessante e attuale notare i frequenti motivi precorritori di stati d'animo propri di T.S. Eliot: come il tema della primavera crudele ("April is the cruellest month...") con cui s'inizia *The Waste Land*, del 1922, tema che viene svolto con tre-

menda incisività nella lirica *È primavera, questo accasciamento...* questo parallelismo Rebora-Eliot non è solo verbale, ma va più a fondo; e su tale argomento, che potrebbe dare significativo rilievo a taluni aspetti drammatici della spiritualità occidentale di questo secolo, ci sarebbe materia di meditazione. La poesia metafisica di Rebora ha precorso i metafisici ed apocalittici anglosassoni del primo dopoguerra². Nati a soli tre anni di distanza (Rebora nel 1885 ed Eliot nel 1888) i due poeti vissero alcune situazioni e problematiche assai simili, e quasi in sincronia, benché la loro opera e le loro estetiche divergano sotto molti aspetti. Rebora pubblicò i *Frammenti lirici* nel 1913, mentre *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock) di Eliot apparve sulla rivista «Poetry» nel 1915 (la prima raccolta eliotiana *Prufrock and Other Observations* [Prufrock e altre osservazioni] uscirà nel 1917). I due poeti vissero negli stessi anni la loro più significativa vicenda d'amore culminata per Rebora, nel 1913, nell'inizio della relazione e poi della convivenza con Lydia Natus, per Eliot nel 1915 nel matrimonio con Vivien Haigh-Wood e nella scelta definitiva di abbandonare gli Stati Uniti e di stabilirsi in Inghilterra. Dopo la prima guerra mondiale Rebora lasciò la Natus, mentre la moglie di Eliot manifestò i primi chiari segni di quella pazzia che deturperà la sua vita di lì in poi. Queste vicende personali si accompagnarono alla crisi, ideale ed esistenziale, di un'intera generazione – in tutta Europa – testimoniata nel 1922 dai *Canti anonimi* e da *The Waste Land* (La terra desolata).

Pubblicate grazie a Giuseppe Prezzolini e ad Ezra Pound – mentori in Italia e in Gran Bretagna di una generazione di scrittori – le poesie sia di Rebora sia di Eliot suscitarono la commossa ammirazione di alcuni amici e lettori e la sconcertata reazione (per Rebora spesso indifferenza) di più di un critico. Insospettivano gli elementi di novità espressiva con cui i due poeti manifestavano la loro polemica verso l'aridità della vita, la delusione per un «progresso» sconfitto, l'invincibile amarezza di aver assaporato un universo vuoto alle fondamenta. «Ohimè, luce, ove sei?»³ si chiede Rebora nei *Frammenti lirici*. Ed Eliot, in *Gerontion* (Geronte): «After such knowledge, what forgiveness?»⁴. «Cercate la profondità delle cose» scriveva Rilke in una delle sue lettere a Kappus⁵; i coetanei più sensibili alla crisi storico-culturale che investiva il loro tempo riconobbero con chiarezza Rebora ed Eliot interpreti vigorosi e sinceri dell'eclissi di molte speranze che avevano avvolto il nascere del secolo nuovo⁶, ed

espressero per questa poesia il sentimento di un'intensa partecipazione interiore.

Dalle pagine vociane di Monteverdi al vibrante «GRANDE» con cui Boine concluse il suo commento ai *Frammenti* sulla «Riviera Ligure», la poesia di Rebora raccoglieva i primi consensi; questi due commenti erano stati preceduti dalla recensione su «France-Italie» di Louis Chadourne che, pur colpito dalla durezza «non poetica» di Rebora, ne sottolineò «la volonté de recréer la vie»⁷ sospendendo il giudizio su di lui in attesa del prossimo libro. Non va inoltre dimenticato ciò che Ungaretti scrisse in due lettere a Gherardo Marone, direttore de «La Diana» su cui Rebora pubblicherà nel 1917 *Senza fanfara*. Il 12 luglio 1916 Ungaretti scriveva: «Anche Jahier è soldato – cioè sottotenente degli alpini – ed anche Rebora negli alpini, anime forti queste, caro Marone»⁸; ed in una lettera successiva (non datata, ma molto probabilmente dell'aprile del 1917): «Rebora è uno spirito nobilissimo e tormentato»⁹. Questi segni di apprezzamento ed attenzione compensano, almeno in parte, la stroncatura di Cecchi su «La Tribuna», e rendono palese come la poesia di Rebora, negli anni che spaziano dal 1913 al 1922, avesse un suo gruppo, benché elitario, di estimatori. Forse non a caso Rebora fu uno dei poeti più rappresentati nell'*Anthologie des poètes italiens contemporains*¹⁰ di Jean Chuzeville (1921), con ben quattro testi tradotti (*Rintocco*, *Serenata del rospo*, *Tempo* e *Viatico*: tutti pubblicati in Italia su rivista nel 1918), mentre nel frattempo si andava estendendo anche in Francia la sua fama di traduttore dal russo.

Anche la poesia di Eliot suscitò reazioni controverse al suo apparire. La sua chiara coscienza del moderno, gli accostamenti di immagini affatto diverse tra loro, la precisa volontà di ribaltare la grammatica ricettiva del lettore, uniti ad un uso preciso ed un po' pedante di forme metriche come la quartina (ispirata da Gautier) ed una qual sofisticata selva di allusioni, divisero ben presto in due opposte fazioni i suoi lettori. Alla prima raccolta del 1917 seguirono *Poems* (*Poesie*) nel 1920, e *The Waste Land* nel 1922. Quest'ultimo poemetto ebbe un impatto poderoso nella cultura non solo britannica ed americana ma europea, e creò nella critica una profonda frattura. I.A. Richards parlò di una nuova musica di idee, ed il giovane poeta Stephen Spender – che come Auden, Day Lewis, Mac Niece ed altri «wastelanders» fu parte di un gruppo su cui il magistero eliotiano esercitò una significativa influenza – descriverà molti anni dopo

Eliot come interprete dei drammi e delle angosce irrisolte della loro generazione: «*The Waste Land* was exciting in the first place because it was concerned with the modern world which we felt to be real. It excited us as poetry and yet it evoked a landscape across which armies and refugees moved...»; e più avanti, «we connected *The Waste Land* in our minds with other great modern works of destruction and evil»¹¹. All'esaltazione della sua poesia, cui cominciava ad accompagnarsi una produzione critica copiosa ed autorevole e la curiosità per un personaggio schivo ed enigmatico, si contrapposero le voci di dissenso. Tra le altre quella di Lucas, che ne criticò l'eccessiva erudizione, e il commento sospettoso del «Times Literary Supplement», spesso scettico sul valore della poesia di Eliot anche dopo la sua ampia affermazione. Tra i critici meno benevoli sarà di lì a poco anche Yeats, che in un commento del 1936¹² ridurrà l'essenza della poesia eliotiana alla dimensione satirica, smorzandone la qualità drammatica e l'emblematico ruolo di testimonianza lirica.

Alle alterne vicissitudini critiche e al rovello poetico si aggiunsero in Rebora e in Eliot negli anni Venti le sofferte circostanze personali e i drammi di una generazione di artisti giunta a maturità *entre deux guerres*, che videro i due poeti impegnati in un profondo ripensamento degli ideali positivi a cui erano stati educati dai loro ambienti familiari alto-borghesi. La loro indagine li avvicinò dapprima alle filosofie religiose orientali; quindi, nel 1927 per Eliot, due anni dopo per Rebora, la scelta del cristianesimo (di rito anglicano per il primo, cattolico per il secondo che, a differenza di Eliot, abbraccerà il sacerdozio). La scelta cristiana produsse tra i suoi esiti una scrittura poetica a tematica e finalità interamente religiose, salvo poche eccezioni, ed in Rebora assai più rara – addirittura riapparsa dopo molti anni di silenzio.

La fama di Eliot si ampliò sempre più, ed il valore e la notorietà della sua opera – poetica, critica e dagli anni Trenta anche teatrale – vennero definitivamente sanciti dai numerosi riconoscimenti internazionali attribuitigli, tra cui il Premio Nobel nel 1948. La sua poesia successiva alla scelta cristiana, da *Ash-Wednesday* (Mercoledì delle Ceneri, 1930) ai *Four Quartets* (Quattro quartetti, 1943) venne da alcuni elogiata, da altri (tra cui lo stesso Spender) ridimensionata, da altri ancora violentemente attaccata¹³, in un dibattito in quegli anni sovente accentrato più sulla polarizzazione ideologica che su un ascolto critico più sereno ed attento agli elementi di innovazione e

di incessante interrogazione sulla parola poetica. Quest'alternanza di pareri controversi e spesso opposti alimentò la polemica e con essa la diffusione dell'opera, a cui si unì la fecondissima quantità – spesso anche qualità – di studi sull'opera globale di Eliot.

L'attenzione della critica nazionale all'opera di Rebora¹⁴, dopo i saggi di Betocchi e Contini del 1937, quello di Bo nel 1940 e la pubblicazione delle *Poesie* nel 1947, si risvegliò invece tiepidamente solo nei primi anni Cinquanta, con il ritorno dell'allora sacerdote rosmignano alla poesia. Si dovette però aspettare un'allieva *americana* di Prezzolini, Suor Margherita Marchione, per avere nel 1960 la prima monografia¹⁵ sulla sua vita e sull'opera. Ad essa seguirono gli studi di Guglielminetti, Bandini, Lollo, cui si accompagnarono negli anni Sessanta i saggi e le fondamentali testimonianze dei Quaderni reboriani¹⁶; quindi il volume della Del Serra ed altri. Si dovrà attendere tuttavia la metà degli anni Ottanta, in coincidenza con il centenario della nascita, per riscontrare una nuova e più vasta ripresa di studi e pubblicazioni sul poeta, cui si è accompagnata la rinnovata attenzione – alla sua poesia e alla sua figura – di un numero sempre crescente di studiosi e di lettori, che hanno condotto alle tre intense e corroboranti giornate di studio del convegno internazionale di Rovereto.

Nella fedeltà all'esigenza di sincerità e di militanza nel proprio tempo, che contribuì a tracciare incontrovertibilmente le vie del Novecento letterario, Rebora ed Eliot fondano la loro opera in una concezione dell'arte assai dissimile, in una cifra stilistica che, sebbene li avvicini spesso in modo sorprendente – e li accomuni in alcuni punti – modifica tuttavia i loro sviluppi creativi sulla base di due poetiche molto diverse l'una dall'altra, per quanto assimilate dai medesimi stimoli esterni e dalla stessa imperiosa esigenza di rinnovamento. Citando da un'intervista concessami da Carlo Bo, «il dato (eliotiano) è sempre regolato su un modulo culturale»¹⁷; la sua poesia si rifà a canoni neoclassici e sovente abbonda di citazioni dotte, da Shakespeare agli altri drammaturghi elisabettiani, da John Donne a Baudelaire, dalla Bibbia a Dante all'antropologia. «Il principio di simultaneità» ha scritto Alessandro Serpieri «investe ogni sua operazione, e in particolar modo, sul piano gnoseologico, la relazione simultanea di “percipiente e percepito” e, sul piano estetico-letterario, la visione sincronica della tradizione e la sua concezione dell'opera d'arte come un “tutto” che si forma nel segno della funzionalità relazionale di elementi disparati»¹⁸. Eliot fu parte di un'avanguardia cul-

turale drammaticamente cosciente del ruolo dell'artista nella storia letteraria (uguale e contrario a quello dell'uomo nella storia): con felice coincidenza il 1922 non fu solo l'anno di uscita di *The Waste Land* ma anche di *Ulysses* di James Joyce, che costituì la rivoluzione copernicana del romanzo moderno e la definitiva riduzione all'oggi del mito. Ezra Pound pubblicava in quegli anni i primi *Cantos*, «summa» per nuclei sintetici della storia dell'umanità e dichiarato tentativo di scrittura della *Commedia* dantesca nel Novecento. L'avanguardia europea di lingua inglese, i cui fiori sbocciarono tra l'Irlanda, Londra e Parigi, con qualche intervallo italiano, si proclamò *omphalos* della coscienza letteraria e fu artefice di un radicale ribaltamento interpretativo: Eliot e Pound rifecero le linee critiche della poesia inglese del Novecento e, assieme a Joyce, della storia letteraria europea nella cultura di lingua inglese.

Questa fondamentale operazione di rimeditazione del passato letterario nel presente, nell'anelito alchemico di un *mot juste*, è assolutamente interiorizzata nell'opera di Clemente Rebora, vociano appartato nella sua Milano¹⁹. Il magma impuro, carnale di molti suoi versi dei *Frammenti lirici*, la trasposizione reiteratamente iperbolica delle deissi situazionali, degli eterni e tragici interrogativi etici sul giusto agire e ontologici sullo iato tra essere e divenire, siglano un percorso di massima intensità nel poeta e nell'uomo Rebora, a cui si unisce l'insuperato stupore di esistere: «è meraviglioso come tutto continui a vivere»²⁰, scrisse egli a Monteverdi il 17 novembre 1912. E a Daria Malaguzzi, il 4 settembre dello stesso anno: «dirò soltanto ch'io darei la salute fisica, l'amabilità e armonia delle mie forme, e tutto insomma, per un vigoroso *poter fare*»²¹: la necessità dell'azione, in un *dovere* divenuto pietra angolare nella personalità del poeta – secondo un'istanza che impregna molti artisti della «Voce» di una limpida volontà di confronto e di azione nella storia, nel «sentimento della verità» di cui ha scritto Prezzolini²² – lo vedono calato nello scenario «che saldamente nel tessuto è storia» (la dedica dei *Frammenti* «ai primi dieci anni del secolo ventesimo» ne è segno eloquente). Ha scritto Bo: «la sua poesia esigeva una verità e per questo apparirà sempre un po' sacrificata, dimezzata»²³; e Giorgio Caproni: «è sempre, quella del linguaggio reboriano, una parola esplodente d'un qualcosa che vorrebbe essere un di più della parola stessa»²⁴. *Outsider* nel mondo letterario, intellettuale originale e incostante, le sue motivazioni di poetica e di gusto vanno ricercate nei versi e nelle

Lettere: al contrario di Eliot, Rebora infatti non sviluppò un sistema critico compiuto, limitando la sua attività critica a pochi articoli e recensioni, e ad una produzione saggistica variegata e quantitativamente limitata.

Il terreno d'incontro fondamentale tra Rebora ed Eliot – e con lui *il miglior fabbro* Ezra Pound – è il richiamo nella tradizione delle lettere alla sublime e possente lezione di Dante. Rebora lo rende esplicito nella poesia *Per Ezra Pound*, scritta nel settembre 1955 per il coetaneo allora imprigionato in un manicomio criminale degli Stati Uniti:

Da eterna Poesia a noi vien Dante
per incuorar su quella traccia l'arte
che al viver vero, se vera, solleva.
Scorge gente che corre senza meta,
umano impasto, e isolato e diviso:
è inferno? è purgatorio? Il Paradiso
mentre lo sfugge, il mondo lo ricerca,
sforza la gabbia di quest'universo...
Dante nel chiasso avanza che lo tedia:
tutto solo ripete un solo verso:
l'Amor che muove il sole e l'altre stelle.
Nessun l'ascolta...Incontra ecco un drappello
di quei che Dio destina ad elevare
in suprema bellezza e cuori e menti:
lo complimenta ognun per la Commedia...
– E ora (dicon) che appresta di bello? –
(p. 403)

Il maestro fiorentino, nella veemenza dell'aggressione linguistica e nella grandezza della visione, fu per la nuova generazione di poeti emblema di autenticità e modello estetico e spirituale. Eliot definì Dante «the most *universal* of poets in the modern languages»²⁵ e il Canto XXXIII del *Paradiso* «the highest point that poetry has ever reached or ever can reach»²⁶, e riprese temi e immagini del maestro in diverse poesie²⁷ puntellando, al termine di *The Waste Land*, le rovine dell'io europeo con diverse citazioni, una delle quali è tratta dal XXVI del *Purgatorio*. Essa descrive Arnaut Daniel che ritorna tra le fiamme per purificarsi dal peccato di lussuria, nel nuovo ardore di un'intravveduta salvezza: «Poi s'ascose nel foco che li affina»²⁸. Rebora, del cui «dantismo linguistico» hanno qui trattato Giuseppe Nava e Roberto Cicala, nella lettera al padre del 22 ottobre 1909, affermò Dante come uno dei suoi maestri; e lo nominò diverse volte

nelle lettere degli anni Venti riconoscendolo, nei giorni drammatici precedenti la definitiva scelta cristiana, guida spirituale nel percorso verso la Grazia. Così scriveva al fratello Piero: «io credo che noi siamo oggi chiamati a incarnare in comunione quanto nei tempi fu di pochi eletti, e venne prefigurato nell'arte, universalmente intesa; [...] Dante ha definitivamente liquidati, dietro esperienza, i cammini *intellettuali e magici*, sia nell'esistenza dei singoli che in quella dei popoli; e ha indicato invece la via dell'incarnare Dio mediante l'opera redentrica nell'Umanità delle Patrie verso la Patria celeste; e la Chiesa Cattolica serba l'Artista – e la pietra, e la linea per edificarla progressivamente»²⁹.

Nei primi anni del Novecento, in un inferno reale dove l'artista si sapeva condannato ad un'aspra lotta contro il dinamico imbarbarimento a cui un secolo di tragiche illusioni stava andando incontro, questi poeti appresero inoltre dal grande maestro lo sdegno polemico per l'inerzia colpevole delle «genti della gran plebaglia», di chi «corre senza meta / umano impasto, e isolato, e diviso»³⁰, indirizzando la loro invettiva al cuore della «Venere neutra immonda». In una ribellione innovatrice del dettato lirico che ha, sia per Rebora che per Eliot, radici nel grande Ottocento francese, sfondo principe della loro opera è la città. Come in Baudelaire, essa è tema primario nei due poeti in esame, che avvertono la grande capitale industriale (Londra per Eliot, Milano per Rebora) come cardine della contraddizione e della sofferenza dello spirito moderno. «Nella città grande la lotta è eroica, tutto è eroico» scriveva Boine³¹; osserva Jean Pabion che essa è per Rebora «la pierre de touche d'une société avide de plaisir, pragmatique et utilitaire, affairiste, immorale, sans idéal véritable, dont le matérialisme est en opposition complète avec son propre idéalisme»³². Gli aspetti più squallidi e nudi della metropoli del XX secolo accendono nel loro canto una violenta invettiva:

Unreal City
Under the brown fog of a winter dawn
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many³³.

Chiedono i tempi agir forte nel mondo
In un perenne tumultuar balordo
Di vita senza razza;
E che, fiumana alle marcite in guazza,
Scoli ognuno nei molti,
E dissolva la sua intima pace

Alla città vorace
 Che nella fogna ancor tutti affratella.
 (Fr. X, p. 29)

La città orrenda, raccapricciante eppure presente nella pulsazione vitale dei due poeti, è cardine di contraddizione e viscida minaccia di costrizione all'anonimato (ben diverso da quello scelto da Rebora negli anni Venti). Di qui nel milanese lo scavo dei suoi elementi più drammatici e grotteschi, ed il canto che si sofferma sulle ferite della solitudine e del rifiuto subito (come nei frammenti XXXII e LVI); in Eliot la descrizione con tratti eroicomici, nella *Waste Land*, dell'insoddisfatto erotismo del giovanotto foruncoloso e della segretaria, e quella di maniera elisabettiana della nevrosi dei due ricchi amanti, i cui occhi non hanno palpebre. Se il polo degli «altri» è indistinta e necessaria causa di perpetuazione di un assurdo universo, il poeta si nega alla metastasi materialeggiante della gente che irride ebbra ad un progresso spirituale di civiltà. «We see to *kalón* / decreed in the market place»³⁴ scrive – e denuncia – Pound in *Hugh Selwyn Mauberley*. Così Rebora nel frammento XXVII, dove l'io poetante sembra identificarsi nei primi sedici versi con lo *Zeitgeist*, nelle sfaccettature di rapidi ritratti di attanti urbani; mentre la poesia termina con l'amara considerazione della dispotica imperturbabilità delle leggi della storia, e con la sincera ed impotente clausola dell'io, il cui volo richiama quello dell'albatros baudelairiano: «Odio l'usura del tempo / paurosamente solo» (p. 53).

Usura: vocabolo fondamentale nei *Cantos* di Pound – in un'accezione tecnico-economica – e stimolo delle veementi invettive del poeta americano contro il suo tempo. Anche in Rebora «l'era propizia» cela in sé l'agguato del tempo, nella perigliosa sfida ad esistere. La tensione a cogliere un barbaglio di verità amplifica il campo ricettivo dell'io dei *Frammenti lirici* e lo espande in una pressante, angosciata quanto dovuta rimeditazione del fenomeno, nella coscienza della scelta tremenda e nell'urgenza di un'età in cui l'evento mirabile può verificarsi subitaneo. L'io dei *Frammenti* trascende l'esilità di certezze e il terrore del vuoto in una febbrile e nobile tensione operosa – «Votre ardeur / est le devoir»³⁵ aveva cantato il poeta delirante di *Une saison en enfer*. La determinazione alla coerenza e all'altruismo si manifesta nell'*atto*, termine-chiave della raccolta e nucleo di una ricerca e sensibilità culturale tesa al confronto scrittura-azio-

ne, che ebbe rilevanti sviluppi tra gli artisti vociani: «che la minima buona azione / vale la piú bella poesia»³⁶ scrisse Jahier in *Giorni*; e in *Serata*: «Dieci volte respinto / ricomincerò»³⁷. Quindi Rebora nel frammento LVI: «Cosí m'è grato confortare altrui / mentre rotolo dentro» (p. 98), in un orizzonte massimo dove l'affermazione di sé è subordinata alla raggiunta armonia tra volontà e realtà. Il poeta scende nei recessi suoi e del secolo ventesimo scolpendo i suoi versi nel frammento del presente, nell'animo di un lettore quanto mai prezioso perché intraveduto nello sbocciare di una prassi ventura («E consentire ti giovi» è il verso che conclude il LXXII ed ultimo frammento, p. 123). Il nobile protagonista reboriano *si eleva* dunque, nel 1913, sul fango dell'«ostinata città irosa» e trae letizia dal suo dono sopportando virilmente il dolore dell'incomprensione (*leitmotiv* della raccolta, affrontato tuttavia con fiducia nel frammento LXXI: «O sofferenze e gioie / che non vorrei mutare in nessun altre!», p. 121).

Il travaglio dei *Frammenti lirici* prende nella poesia di Eliot la forma della disperazione, ora repressa ora appena sussurrata, spesso accettata con complicità dalle *dramatis personae* che popolano una società degradata. Oltre l'implacabile ironia del poeta, allineata «nell'ordine dei mezzi» indicato da Rilke nella già citata lettera, si delinea un sarcastico ritratto del fallimento interiore ed umano come nel canto – beffardamente definito d'amore – di Prufrock:

There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet;
There will be time to murder and create,
And time for all the works and days of hands
That lift and drop a question on your plate;
Time for you and time for me,
And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea³⁸.

Le maschere eliotiane delle prime due raccolte (l'ebreo disgustoso, l'amante peloso con tratti scimmieschi, l'accademico ridicolo, ma anche i parenti ottusamente conformisti, la signora alla ricerca di compagnia, il vecchio inerte, e con essi le immagini ricorrenti di uomini alle finestre e gli odori di prostitute) proiettano *impersonalmente* l'avvilente disfatta di una civiltà, nell'impossibilità di cantare un dramma o di esaltare un eroe qualunque. L'io non può agire,

non riesce neppure a comunicare, in un continuo turbinio di distrazione (che Eliot tratterà nuovamente, ma con un mutato punto di vista, in *Ash-Wednesday* e nei *Four Quartets*, dove l'io inetto si trasformerà in protagonista intento alla purificazione *nell'incombenza della scelta*). L'inutilità tragica della vita suggerisce nelle prime poesie l'inopportunità di qualsiasi azione; la misera confessione di *Gerontion*, proiezione nel futuro di un imbecille vigliacco, riflette nei suoi versi la lacerazione dell'io dannato:

I that was near your heart was removed therefrom
To lose beauty in terror, terror in inquisition³⁹.

Il verso inquieto e innovatore di Rebora e di Eliot non s'arrende alla grossolanità di un secolo falso e fragoroso, ma la combatte esplorando in profondità le possibilità di sovrapporre al dato reale una visione ed una sensibilità dilatate. Entrambi s'addentrano in una manipolazione della lingua più tesa e complessa, che li porta ad irrompere con brusca vitalità nella fucina della creazione, per estendere con inaudita audacia l'immagine, la sensazione e la parola. L'ardire delle provocanti interpolazioni di elementi dissimili o addirittura estranei tra loro nella poesia di Rebora e di Eliot segna uno dei loro fattori di novità e di modernità; come nel risoluto inizio di *Prufrock*:

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table⁴⁰.

mentre troviamo in Rebora, nel frammento LXIX:

Per noi, che sentiamo insolubil mistero
Quando vita si sdraia alle cose
(p. 116).

La ricerca espressiva dei due poeti si amplia in un originalissimo e florido ventaglio di soluzioni: privilegiando in T.S. Eliot l'*immagine* nitida, in Clemente Rebora il *senso*, parola-chiave nella dissonante ricerca dell'io dei *Frammenti* e delle poesie precedenti la guerra. Il movimento imagista londinese, di cui Pound fu uno dei maggiori esponenti, nel suo manifesto innovatore del 1913 si era riproposto di presentare un'immagine dai particolari esatti, nella concezione di una poesia rigorosamente chiara, «never blurred or indefinite»⁴¹;

questo monito si unì nella poetica eliotiana all'ispirazione alla funzione visiva nella poesia di Dante⁴². Nella *Love Song of J. Alfred Prufrock* che, come ha scritto Maura Del Serra, ironizza «l'itinerario della nausea cerebrale»⁴³, uno dei picchi drammatici è la dichiarazione d'impotenza comunicativa del protagonista monologante, cui fa seguito un'agghiacciante immagine anatomizzata:

It is impossible to say just what I mean!
But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen⁴⁴.

Così l'io interlocutore sarcastico di *Portrait of a Lady* (Ritratto di signora), che *specchia* nella palese debolezza di lei, pianeta di solitudine *altro* e deriso, la propria smisurata vacuità ad esistere:

«I have been wondering frequently of late
(But our beginnings never know our ends!)
Why we have not developed into friends».
I feel like one who smiles, and turning shall remark
Suddenly, his expression in a glass.
My self-possession gutters; we are really in the dark⁴⁵.

And I must borrow every changing shape
To find expression...⁴⁶

Per giungere ad uno dei personaggi eliotiani che rappresenta forse il punto figurativamente più estremo del grottesco: Sweeney, l'energumeno per cui il tragitto dell'io si magnifica in «birth and copulation and death»⁴⁷, trionfo emblema dello zoo civile parodiato con puntuale acume:

Sweeney addressed full length to shave
Broadbottomed, pink from nape to base,
Knows the female temperament
And wipes the suds around his face⁴⁸.

Nella poetica espressionista dei *Frammenti lirici* e delle altre poesie anteriori all'entrata in guerra, Rebora adopera il *sensò* come perno d'accelerazione drammatica in un maschio «corpo a corpo» col reale, nel tormento della parola: egli concepisce inoltre senso ed intuizione come mezzi fondamentali di conoscenza, in concomitanza ed antitesi con la dominatrice ragione, in quelli che il recensore del «Times Literary Supplement» ha definito «powerful flashes of meaning»⁴⁹:

Onde sconfina l'attimo irraggiato
 Nel vasto palpitare che lo feconda,
 E scopre il senso intenso in ciascun lato
 Dell'universo una vita profonda
 (Fr. VII, p. 25).

Erra dai vetri lo sguardo,
 E s'amplia nel ritmo un gran senso
 (Fr. LI, p. 91).

Prone ai miei sensi
 Le luci accorrenti
 Da tutta la città
 (*Movimenti di poesia*, IV, pp. 455-56).

Ebbra l'ora si smarriva
 Nel senso delle voci
 Di giovani a diporto,
 Di giovani cercanti
 Dal pensiero la vita.
 (Fr. XVII, p. 39).

Anche la vibrazione del pensiero, come si può evincere dall'ultima citazione, è nondimeno aspetto fondamentale nell'estetica di Rebora e di Eliot. Di qui la componente metafisica della loro poesia, nei cui versi le sensazioni e le idee sovente si accostano e si fondono, totalizzando il campo di una ricerca angosciata, ora nell'illusoria speranza di spezzare le sbarre della «gabbia di quest'universo», ora nell'ossessione martellante:

Divino è l'esser fra cose che sono
 E il pensarlo, e con pace
 Accogliere ignorando
 La misteriosa armonia
 (Fr. LX, p. 102).

Io non penso,
 Ma il pensiero da sé batte un ricordo
 Assiduo con lo stesso tasto sordo
 (Fr. LIV, p. 95).

Think now
 History has many cunning passages, contrived corridors
 And issues, deceives with whispering ambitions,
 Guides us by vanities⁵⁰

I have heard the key
 Turn in the door once and turn once only
 We think of the key, each in his prison
 Thinking of the key each confirms a prison⁵¹.

La lotta ardimentosa di Rebora con il reale, che vede l'io dei *Frammenti* espandersi dalla città agli sfondi naturali, quindi alla notte e agli orizzonti mitici e misteriosi degli universi che si rinnovano, superando i confini dello spazio-tempo in una proiezione di libertà dell'io nella gloria – si pensi ai «vertici» futuristi del finale del IV dei *Movimenti di poesia* – si attenuerà radicalmente nel ribaltamento orfico dell'esperienza della guerra, per sospendersi nei *Canti anonimi* in una funzione di attesa, dove la realtà frantumata e dissonante della prima raccolta muta, per la scomparsa dell'*ego scriptor* («Dall'immagine tesa / vigilo...», p. 151) da irto polo dialettico a cristallino oggetto del verso.

La guerra, l'alienazione irreversibile del presente, la rimessa in discussione di un retaggio culturale di millenni sono i temi che s'intrecciano in *The Waste Land*. Essa denuncia un'umanità spapolata nella terra che non rigenera più, in un impeccabile accostamento di frammenti classici, registri molteplici, raffronti continui e sovrapposizioni tra il passato e l'oggi, nell'uso del correlativo oggettivo che frantumerà ancor più le maschere spossessate:

The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed⁵²

Out of the window perilously spread
Her drying combinations touched by the sun's last rays,
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays.
I, Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest⁵³

A *The Waste Land* Eliot fece seguire nel 1925 *The Hollow Men* (Gli uomini vuoti), estremo frutto creativo di un tragitto di escavazione nel nulla. «Le monde au nom duquel il (Eliot) parle n'est qu'un désert de cactus, sec et stérile, mais ne se résignant pas à renoncer au peu de vie qui lui reste»⁵⁴; gli ignavi senza sguardo si propongono ad una pronuncia che è gesto minimale, affermazione di un pulviscolo di vita, e nello iato tra parola e amore trovano trasparente raffronto in due versi di *Sacchi a terra per gli occhi*:

Lips that would kiss
Form prayers to broken stone⁵⁵

E la parola senza bacio
 Lascia più sole le labbra
 (p. 144).

A *The Hollow Men* e ai *Canti anonimi* si accompagnò e seguì per i due poeti un periodo di rimeditazione e rimessa in discussione privata, esistenziale e filosofica, che sarebbe sfociato di lì a qualche anno per entrambi nella scelta cristiana. La loro poesia avrebbe conservato segni evidenti del retaggio di questi anni: Pasolini sottolineò relativamente a Rebora che «la poesia ch'egli [...] scriveva per intimo impulso religioso – sbloccato dopo il lungo silenzio ritenuto forse necessario per umiltà – gli riusciva e gli riesce, appunto, straordinariamente simile a quella dei vecchi *Canti anonimi*: come se tra questi e i *Canti dell'infermità* fosse passata una sola notte»⁵⁶. Nell'opera maggiore dopo il 1925, i *Four Quartets*, Eliot rimise in discussione il suo universo poetico, la tradizione e i modelli degli anni Dieci («The poetry does not matter»⁵⁷), pressoché abolendo maschere e frammenti metaletterari e conducendo una riflessione globale sul tempo e l'eternità. In due moduli poetici nuovamente assai diversi, Eliot e Rebora vengono fondamentalmente accomunati nella loro poesia d'ispirazione religiosa dai richiami a San Giovanni della Croce (evidenziati per Rebora da Oreste Macrí e Brenda Wallace in questo volume, e che trovano corrispondenza nella «via passiva» dei primi due quartetti eliotiani), dalla tensione mistica al divino (ad esempio in *Notturmo* e nella IV parte di *East Coker*) e dall'esortazione all'umiltà («humility is endless»⁵⁸). Eliot e Rebora dunque in cammino – o predestinati – ad abbracciare la fede? Oppure, per alcuni, utili esempi di una contraddittoria idea di «determinismo religioso»?⁵⁹ Non ritengo siano queste le sole angolazioni possibili da cui derivare una conclusione, che rischierebbe d'essere assai schematica. Preferisco invece pensare ad un tempo del silenzio, poetico e umano – «Shape nothing, lips; be lovely-dumb» cantò Hopkins⁶⁰ – che qui si alterni in due grandi interpreti e *protagonisti* del Novecento ad un tempo della parola: un tempo dove «ritorna l'onda, ma non torna il mare», «time not our time»⁶¹, misura di un limite: eppure effuso di una ricchezza misteriosa – e quanto mai irrinunciabile – di virtualità e di smarrimento:

Al sommo stetti d'una gran scogliera
 per ore di secondi fuor del tempo

proteso al mar convulso sotto il vento
(*Curriculum vitae*, p. 296)

In my end is my beginning⁶².

Note

- ¹ In *Questioni di dettaglio*, Feltrinelli, Milano, 1965, p. 139.
- ² *Clemente Rebora e la sua prima formazione esistenzialista*, in Aa.Vv., *Ricordo di Clemente Rebora*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1960, p. 90.
- ³ Dal frammento X, p. 30. Tutte le citazioni dalle poesie di Rebora, di cui indicherò solo il titolo (il numero d'ordine se tratte dai *Frammenti lirici*) e la pagina, sono tratte da *Le poesie*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano, 1988. Sui problemi filologici sollevati da questa e da precedenti edizioni, cfr. R. Lollo, *Per un'edizione critica delle poesie di Clemente Rebora: filologia ed esegesi*, «Otto/Novecento», XIII, 1, gen.-feb. 1989, pp. 37-107.
- ⁴ «Dopo tale conoscenza, quale perdono?». In T.S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, Faber & Faber, London, 1963, p. 40 (dove non altrimenti specificato, la traduzione è mia). Per l'edizione italiana, cfr. *Opere di T.S. Eliot*, Bompiani, Milano, 1961.
- ⁵ In *Lettere a un giovane poeta*, con traduzione di L. Traverso, Adelphi, Milano, 1991, p. 20 (prima edizione tedesca, 1929).
- ⁶ Così Daria Banfi Malaguzzi scrisse dei *Frammenti*: «la lirica reboriana era e resta un richiamo etico alla vita: tale noi allora la sentimmo e tale rimane, in qualunque modo la si voglia interpretare... noi allora (e sempre, dopo) abbiamo voluto la vita in questa dura e pur splendida sincerità, negando valore a tutti gli infingimenti letterari e non letterari. Rebora ne aveva piena coscienza...» (dall'Introduzione a C. Rebora, *Mania dell'eterno. Lettere e documenti inediti 1914-25*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1967, p. 9). Su Eliot così si esprime Edgel Rickword nel 1925: «...Mr. Eliot has been able to get closer than any other poet to the physiology of our sensations... to explore and make palpable the more intimate distresses of a generation for whom all the romantic escapes had been blocked» (Eliot è stato capace di giungere più vicino di ogni altro poeta alla fisiologia delle nostre sensazioni... di esplorare e di rendere palpabili le più intime angosce di una generazione a cui tutte le evasioni romantiche erano state neutralizzate). Da E. Rickword, recensione a T.S. Eliot, *Poems 1909-25*, «The Calendar of Modern Letters», II, 1925, p. 278.
- ⁷ In *Clemente Rebora: Frammenti lirici*, «France-Italie», Paris-Firenze, I, 5, nov. 1913.
- ⁸ In *Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, Mondadori, Milano, 1978, p. 47. Ungaretti fece conoscere Rebora a Marone, che lo invitò a collaborare alla sua rivista. Per le vicissitudini di questa collaborazione cfr. M. Marchione, *L'immagine tesa*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1974², pp. 311-321. La Marchione testimonia qui (nella nota a p. 320) «Ungaretti [...] mi parlò affettuosamente di lui (Rebora) e della loro amicizia durante le sue visite negli Stati Uniti alla Columbia University di New York».
- ⁹ Ivi, p. 77.
- ¹⁰ Cfr. J. Chuzeville, *Anthologie des poètes italiens contemporains*, Bibliotheque Universelle, Paris, 1921, pp. 268-73. Non va dimenticato inoltre che dal 1913 al 1922 il poeta milanese

pubblicò poesie e/o brani in prosa su ben 10 riviste: «La Voce», «La Grande Illustrazione» (Pescara), «Riviera Ligure», «La lettura» (mensile del «Corriere della Sera»), «La Brigata» (Bologna), «La Tempra» (Pistoia), «La Diana» (Napoli), «La Raccolta» (Bologna), «Rivista di Milano» e «Russia» (dove tradusse la poesia *Italia* di Gogol'). In queste riviste si trovano, pubblicate dal 1915 al 1918, le poesie e prose poetiche che, con il racconto *Dio ci lasciò vedere l'Italia*, idealmente compongono quel «libro della guerra» di cui Rebora parla sovente nelle lettere dalla convalescenza, e che si conclude dilatandosi nell'«azione di fede nel mondo» dei *Canti anonimi*, del 1922.

- ¹¹ «*La terra desolata* era emozionante innanzitutto perché riguardava il mondo moderno che noi sentivamo reale. Ci emozionava come poesia e tuttavia evocava un paesaggio attraverso cui si movevano eserciti e profughi...»; «associavamo *La terra desolata* nelle nostre menti con altre grandi opere moderne che parlavano della distruzione e del male». Da *The Thirties and After*, Macmillan, London, 1978, p. 244.
- ¹² Cfr. T.S. Eliot. *The Waste Land*, C.B. Cox and A. Hinchliffe ed., Macmillan (Casebook Series), London, 1968, e T.S. Eliot: «*Prufrock*», «*Gerontion*», «*Ash Wednesday*» and other shorter poems, B.C. Southam ed., Macmillan (Casebook Series), London, 1978. Per i commenti ai *Four Quartets*, che a volte si riagganciano con l'intera opera del poeta, si indica un altro volume della stessa collana, T.S. Eliot. *Four Quartets*, B. Bergonzi ed., 1969.
- ¹³ Cfr. G. Orwell, T.S. Eliot e K. Shapiro, *Poetic Bancruptcy in T.S. Eliot. Four Quartets*, cit., pp. 81-87 e 245-47.
- ¹⁴ Poco si conosce, dopo il 1921, sulla diffusione in Francia ed in altri paesi europei delle opere di Rebora. Tra i pochi dati oggi a disposizione, l'intenzione della contessa Bice Jahn Rusconi di tradurre in francese, nel 1926, il *Gianardana*, una delle opere «di» Rebora che ebbe maggior diffusione (ne venne inviata una copia anche a Monsignor Angelo Roncalli, allora Nunzio apostolico in Bulgaria). Si veda inoltre la lettera a Lydia Natus del 12 maggio 1925, dove Clemente ringrazia Lydia per l'aiuto a divulgare la sua opera: «ricevetti cartoline e giornali: l'assidua cura che tu prendi per le cose mie mi commuove, e poso le labbra sulle tue righe che me la testimoniano – solo mi par quasi d'ingannare la tua fede, poiché la mia arte tace come tale lavorando altrove» (da *Lettere*, a cura di M. Marchione, 2 volumi), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1976-82, I, p. 481. Tutte le citazioni dall'epistolario del poeta saranno prese da questo testo). A proposito dell'epistolario reboriano si segnala che nel novembre 1991 un gruppo di studiosi, composto da Giuseppe Beschin, Gianni Menestrina, padre Alfeo Valle e padre Carmelo Giovannini, ha deciso di intraprendere una nuova raccolta delle lettere di Rebora in vista di una futura pubblicazione, presso l'editrice Morcelliana di Brescia, dell'edizione critica dell'epistolario (il più possibile) completo del poeta. L'iniziativa fa capo organizzativamente a Gianni Menestrina, segretario dell'Istituto Superiore di Scienze Religiose di Trento.
- ¹⁵ *L'immagine tesa*, cit. Letta talvolta frettolosamente dagli studiosi, questa monografia fornisce indicazioni di ampio raggio per una più esatta collocazione storico-critica dell'opera reboriana.
- ¹⁶ Al termine del convegno gli organizzatori hanno annunciato la ripresa di una simile iniziativa. Essa avrà inizio dopo la pubblicazione di questo volume.
- ¹⁷ L'intervista registrata, concessami da Carlo Bo sulla figura e l'opera di Clemente Rebora, è stata fatta ascoltare il 3 ottobre 1991 ai presenti come introduzione al convegno.
- ¹⁸ T.S. Eliot: *le strutture profonde*, Il Mulino, Bologna, 1973, p. 16.
- ¹⁹ Scrisse di lui il fratello Piero: «era estraneo all'illuminismo e al culturalismo prevalenti, e non era ambientato nel mondo della cultura italiana del tempo: né in quello accademico, ufficiale, né in quello pariginamente d'avanguardia». In *Clemente Rebora e la sua prima formazione esistenzialista*, cit., p. 79.

- ²⁰ *Lettere*, cit., I, p. 136.
- ²¹ Ivi, p. 133. Il corsivo è mio.
- ²² Cfr. *L'italiano inutile*, Rusconi, Milano, 1983, pp. 144-147 (I ed. 1964).
- ²³ *Rievocazione di Rebora*, in Aa.Vv., *Ricordo di Clemente Rebora*, cit., p. 59.
- ²⁴ In Aa.Vv., *Omaggio a Clemente Rebora*, Massimiliano Boni, Bologna, 1971, p. 44.
- ²⁵ «Il più universale dei poeti nelle lingue moderne». Da *Dante*, in *Selected prose of T.S. Eliot*, Frank Kermode ed., Faber & Faber, London, 1975, p. 206 (il saggio è del 1929).
- ²⁶ «Il punto più alto che la poesia abbia mai raggiunto o possa mai raggiungere», ivi, p. 216.
- ²⁷ Da *The Waste Land* e *The Hollow Men*, che cantano degli ignavi senza sguardo, ad *Animula*, che trae ispirazione da *Purg.*, XVI, alla seconda metà di *Little Gidding*, II che richiama, in un'imitazione della terzina, l'incontro tra Dante e Brunetto Latini in *Inf.*, XV, ecc.
- ²⁸ È il verso finale del canto XXVI. Ho seguito la lezione *li* e non *gli*, come invece nella citazione eliotiana, basandomi sul testo critico della *Commedia* secondo l'antica vulgata stabilita da Giorgio Petrocchi.
- ²⁹ Lettera dell'11 novembre 1928. In *Lettere*, cit., I, p. 588.
- ³⁰ A più di quarant'anni di distanza dai *Frammenti* non sono infrequenti in Rebora gli strali contro furbi ed ipocriti. Cfr. *Curriculum vitae*, in *Le poesie*, cit., pp. 292-297.
- ³¹ *La città*, ne *Il peccato e altre cose*, Libreria della Voce, Firenze, 1914, p. 110.
- ³² «La pietra di paragone di una società avida di piacere, pragmatica e volta all'utile, affarista, immorale, senza un vero ideale, il cui materialismo è completamente opposto al suo idealismo». Da *La ville dans les «Frammenti lirici»*, «Rivista rosminiana», luglio-settembre 1981, p. 340.
- ³³ «Città irreal, / sotto la nebbia marrone d'un'alba d'inverno / la gente si riversava su London Bridge, tanta / ch'io non avrei mai creduto che morte tanta n'avesse disfatta» (trad. M. Praz). *The Waste Land*, in *Collected...*, cit., p. 65. Per l'edizione italiana curata da Praz, cfr. *La terra desolata, Frammento di un agone, Marcia trionfale*, Einaudi, Torino, 1963.
- ³⁴ «Sulla piazza del mercato / *Tó kalón* sarà giudicato» (trad. G. Giudici). *Hugh Selwyn Mauberley*, a cura di M. Bacigalupo, Il Saggiatore, Milano, 1982, p. 46.
- ³⁵ «L'ardore vostro / è il dovere» (trad. I. Margoni). Da A. Rimbaud, *L'éternité*; cito dall'edizione italiana, *Una stagione in inferno*, Rizzoli, Milano, p. 90.
- ³⁶ In *Poesie*, Vallecchi, Firenze, 1964, p. 84.
- ³⁷ Ivi, p. 121.
- ³⁸ «Ci sarà tempo, ci sarà tempo / per preparare una faccia per incontrare le facce che incontrerai; / ci sarà tempo per assassinare e creare, / e tempo per tutte le opere e i giorni di mani / che alzano e fan cadere una domanda sul tuo piatto; / tempo per te e tempo per me, / e tempo pure per cento indecisioni, / e per cento visioni e revisioni, / prima di prendere una tartina col tè». In *Collected...*, cit., p. 14.
- ³⁹ «Io che ero vicino al tuo cuore ne fui scacciato / per smarrire la bellezza nel terrore, il terrore nell'indagine inquisitoria». Ivi, p. 41.
- ⁴⁰ «Allora andiamo, tu ed io, / quando la sera è stesa sul cielo / come un paziente anestetizzato sopra un tavolo». Ivi, p. 13.
- ⁴¹ «mai confusa o indefinita».
- ⁴² Cfr. *Dante*, cit.
- ⁴³ *Lo specchio e il fuoco*, Vita e Pensiero, Milano, 1976, p. 124.

- ⁴⁴ «È impossibile dire proprio quel che intendo! / Ma come se una lanterna magica proiettasse i nervi in disegni su uno schermo». In *Collected...*, cit. pp. 16-17.
- ⁴⁵ «Mi sono chiesta spesso di recente / (Ma i nostri principi non san mai la fine!) / Perché non sia cresciuta un'amicizia". / Mi sento come chi sorrida, e voltandosi noti / all'improvviso, la sua espressione in uno specchio. / La mia compostezza cola; siamo davvero al buio». Ivi., p. 21.
- ⁴⁶ «E devo mutuare ogni forma cangiante / per trovare un'espressione». Ivi, p. 22.
- ⁴⁷ «Nascita, e copula, e morte» (trad. M. Praz). Ivi, p. 131.
- ⁴⁸ «Sweeney tutto allungato a radersi / Chiappagrossa, rosa dalla nuca alla base / conosce il carattere delle donne / e si passa la schiuma sul viso». *Sweeney Erect* (Sweeney eretto), ivi, pp. 44-45.
- ⁴⁹ «Sprazzi possenti di significato». In U. Varnai, recensione a *Clemente Rebora, Le poesie*, «Times Literary Supplement», 2-8 dicembre 1988, p. 1388.
- ⁵⁰ «Penso ora / che la storia abbia molti passaggi d'astuzia, corridoi dedalei / e uscite, che ci inganni con ambizioni che si sussurrano, / ci guidi con le vanità» (*Gerontion*). In *Collected...*, cit., p. 40.
- ⁵¹ «Io sentii la chiave / girar nell'uscio una volta e girar una volta sola / noi pensiamo alla chiave, ciascuno nella sua prigione / pensando alla chiave, ciascuno conferma una prigione» (*The Waste Land*, trad. M. Praz). Ivi, p. 79.
- ⁵² «Il fiume non reca bottiglie vuote, carte di salumaio, / fazzoletti di seta, scatole di cartone, cicche, / o altri testimoni delle notti estive. Le ninfe son partite» (trad. M. Praz). Ivi, p. 70.
- ⁵³ «Fuor di finestra perigliosamente stese / le sue combinazioni che s'asciugano toccate dagli ultimi raggi del sole, / sul divano (di notte suo letto) sono ammucciate / calze, pantofole, fascette e camiciole. / Io, Tiresia, vecchio con vizzie mammelle, / ho osservato la scena e ho predetto il resto...» (trad. M. Praz). Ivi, p. 33.
- ⁵⁴ «Il mondo in nome del quale egli (Eliot) parla non è che un deserto di cactus, secco e sterile, ma che non si rassegna a rinunciare al poco di vita che gli resta». Da D.S. Mirsky, *T.S. Eliot et la fin de la poesie bourgeoise*, «Changes», dicembre 1931.
- ⁵⁵ «Labbra che vorrebbero baciare / formano preghiere alla pietra infranta». In *Collected...*, cit., p. 91.
- ⁵⁶ *I "Canti dell'Infermità" di Rebora*, in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1960, p. 372 (la recensione è del 1957).
- ⁵⁷ «La poesia non conta». Da *East Coker, II*, in *Collected...*, cit., p. 198.
- ⁵⁸ «L'umiltà è senza fine». Ivi, p. 199.
- ⁵⁹ Non furono pochi i critici che, col senno di poi, «videro» *The Waste Land* come espressione dell'«Inferno», *Ash-Wednesday* del «Purgatorio» e i *Four Quartets* del «Paradiso», mentre altri si ponevano preoccupati interrogativi su quale fosse la vera religiosità del poeta (evidentemente su un piano ben diverso dalla loro). Cfr. i volumi della *Casebook series* della Macmillan, cit. Per quanto attiene a Rebora, questo intento sembra aver motivato chi ha ritenuto e ritiene che non si possa comprendere il poeta al di fuori di un ambito devozionale privilegiato. Facendo proprie le parole di Enzo Fabiani (cfr. *Ma Clemente non è nato con la tonaca*, «Avvenire», 30 maggio 1992), gli organizzatori del convegno hanno ritenuto e ritengono che «per liberare Clemente Rebora dal "limbo" in cui ancora in parte rimane... nonostante quanto è stato fatto fin qui in suo favore, sia necessario, se si vuole capire e far capire la sua grandezza e dargli l'evidenza a tutto tondo che egli si merita, ricominciare a studiarlo non devozionalmente ma scientificamente, non sentimentalmente ma storicamente».

⁶⁰ «Non formate, labbra, alcun suono; siate / soavemente mute» (trad. A. Guidi). Da *The habit of perfection* (L'abito della perfezione), in *Poesie e prose scelte*, a cura di A. Guidi, Parma, Guanda, 1987 (prima ed. 1942), p. 6. Brian Cainen, nel saggio ospitato in questo volume, ha trattato della profonda differenza tra le poesie di Hopkins e quelle del Rebora dopo l'entrata in religione (quello che fino al convegno si sarebbe chiamato il «secondo Rebora»), delimitando così uno dei possibili terreni di ricerca; ancora poco esplorato resta finora il terreno del raffronto tra Hopkins e il Rebora dei *Frammenti lirici*, dove la tortuosa complessità e la «musicalità wagneriana» (Macrí) del poeta vociano potrebbero riscontrare affinità e dissonanze stilistiche ed estetiche con la poesia del gesuita inglese. Cfr. i rapidi accenni a riguardo in G. Cambon, *Concettismo esistenziale di Rebora* («Paragone», giugno 1961) e in M. Del Serra, *Lo specchio e il fuoco*, cit. Sia inoltre concesso rimandare ad un mio recente saggio, *Aspetti religiosi nella poesia di Rebora e di Hopkins*, in Aa. Vv., *Poesia e spiritualità in Clemente Rebora* (Atti del Convegno della Sacra di S. Michele, 29-30 maggio 1992), Edizione Interlinea-Sodalitas, Novara-Stresa, 1993.

⁶¹ «Il tempo non il nostro tempo». Da *The Dry Salvages*, in *Collected...*, cit. p. 206.

⁶² «Nella mia fine è il mio principio». È il verso di chiusura di *East Coker*, cit., p. 204, e riprende il motto di Maria Stuarda: «En ma fin est mon commencement».

Brian Cainen

Gerard Manley Hopkins e Clemente Rebora Poesia e religione

«Far poesia è diventato per me, piú che mai, modo
concreto di amar Dio e i fratelli» (Clemente Rebora)¹.

«I want to write still and as a priest I very likely can do
that too, not so freely as I shd. have liked, e.g. nothing or
little in the verse way, but no doubt what wd. best serve
the cause of my religion» (Gerard Manley Hopkins)².

Nel contesto di un convegno su Clemente Rebora è lecito chiederci quali sono i legami fra Gerard Manley Hopkins e il poeta lombardo. Dalle citazioni si potrà vedere che Hopkins, come Rebora, era ispirato da idee religiose, eppure è difficile immaginare due poeti piú diversi. Nella poesia religiosa di Rebora si sente una fede profonda espressa in termini «sentimentali», semplici e mistici. Poesia che ci colpisce alla prima lettura e che si rivela basata su un desiderio di esprimere in modo forte e chiaro e facilmente comprensibile l'amore di Dio, la Sua importanza, la Sua presenza nella natura, la Sua onnipotenza. E Rebora sottolinea sempre il ruolo di Maria e della Chiesa cattolica nel viaggio dell'uomo verso Dio. Hopkins invece, ispirato dalle stesse idee, si esprime in modo assolutamente diverso – piú complicato, piú oscuro.

Gerard Manley Hopkins nacque nel 1844 e morí nel 1889. Era figlio di un padre benestante, protestante, poeta e musicista dilettante e passò i suoi primi anni in un ambiente artistico in cui i suoi talenti naturali erano incoraggiati e si sviluppavano. Frequentò un liceo classico privato e nel 1863 entrò all'Università di Oxford dove seguí i normali corsi di studi classici, laureandosi «con lode» nel 1867.

Nel 1866 intanto, dopo anni di tormento spirituale, si era convertito al cattolicesimo, il che da vari punti di vista fu un passo assai grave. Bisogna ricordare che solo pochi anni prima la Chiesa cattolica, vista sempre con sospetto dagli inglesi, era stata accettata ufficialmente in Inghilterra³. Veniva chiamata sempre la Chiesa cattolica

romana ed era considerata un elemento fedele ad una forza politica straniera. Bisogna anche ricordare che in quel periodo l'Università di Oxford era una specie di seminario anglicano, in quanto due terzi dei suoi studenti si preparavano per diventare preti anglicani. Inoltre la tradizione liberale inglese si opponeva completamente alla disciplina intellettuale e alla mancanza di libertà personale richiesta dalla Chiesa cattolica. A livello personale, dunque, Hopkins ebbe molte difficoltà sia con la sua famiglia che con gli amici, che non riuscivano a capire il suo desiderio di diventare cattolico.

Nel 1868 entrò nell'ordine dei Gesuiti e dopo gli usuali studi di filosofia e teologia fu ordinato sacerdote nel 1877. Lavorò in diverse parrocchie e insegnò presso diverse scuole per sette anni e nel 1884 fu nominato professore di greco e latino presso il (cattolico) University College di Dublino in Irlanda. Dopo una breve malattia morì nel 1889. La prima edizione completa delle sue poesie, a cura dell'amico poeta Bridges, uscì solo nel 1918⁴.

Dopo questi brevi cenni biografici consideriamo in modo più dettagliato la sua vita poetica e intellettuale. Come già detto, fu incoraggiato da giovane a scrivere (e anche a dipingere) ed infatti vinse a scuola un premio molto prestigioso per la sua *Escorial*, scritta all'età di 15 anni, la sua prima opera che abbiamo a disposizione. Anche all'Università continuò a scrivere, ma leggendo il suo *Journal*⁵ ci si rende conto che già aveva dei grossi dubbi sulla validità e sulla moralità dell'arte – in quanto cominciava a credere che la poesia e l'arte in generale fossero degli ostacoli allo sviluppo della sua vita spirituale. Dubbi che dovevano rimanere per anni e che lo portarono alla distruzione di molte sue poesie giovanili (il cosiddetto «slaughter of the innocents»). Quando si considera questo periodo della sua vita, in cui lottava con i problemi spirituali che lo avrebbero condotto alla conversione, bisogna ricordare che non si tratta di una conversione dall'ateismo o dall'agnosticismo ma da una specie di protestantesimo già, sotto molti aspetti, molto vicino al cattolicesimo. La Chiesa anglicana era divisa (e lo è ancora) fra il cosiddetto alto («cattolico») e basso, e Hopkins apparteneva alla setta alta.

Nel 1868 scrisse la lettera già citata e per sette anni in ubbidienza ai suoi superiori non scrisse più poesia – se non quando gli fu chiesto per occasioni speciali (encomio di un nuovo vescovo, poesia per una festa della Madonna, ecc.). Si sottomise alla disciplina e alle regole della Società cercando una assoluta ubbidienza e autodisciplina.

A questo fine abbandonò i suoi studi personali (non solo letterari ma anche di storia naturale – era un osservatore molto acuto dei fenomeni naturali – nuvole, acqua, fiori, ecc. – temi che vedremo nella sua poesia) per dedicarsi completamente a Dio – un’attitudine che i suoi amici protestanti non riuscivano a capire – per loro questo era un abbandono della libertà di pensiero personale (aspetto fondamentale del protestantesimo). Solo quando divenne professore di retorica al seminario di Roehampton (nel 1873) poté permettersi di tornare ai suoi studi letterari. Bisogna sapere che i gesuiti inglesi di quel periodo consideravano loro funzione la conversione degli inglesi al cattolicesimo e non lo sviluppo della vita letteraria e culturale.

E così arriviamo al 1875, anno chiave per Hopkins. Non era ancora sacerdote (sarà ordinato nel 1877) e si preparava a ciò con lo studio della filosofia e della teologia. In quell’anno una nave tedesca, la «Deutschland», che portava degli emigranti tedeschi negli Stati Uniti, naufragò in una tempesta sulla costa orientale inglese. Ci furono molti morti e se ne parlò molto sui giornali inglesi, soprattutto per quanto riguardava cinque monache francescane, espulse dalla Germania a causa di nuove leggi introdotte da Bismarck⁶. Le cinque monache morirono con grande coraggio – fu una specie di martirio per loro. Il rettore del seminario dove studiava Hopkins, ispirato da questo evento, gli chiese di scrivere una poesia che lo avrebbe commemorato e così Hopkins scrisse *The Wreck of the Deutschland* («Il naufragio della Deutschland»). Dopo anni di silenzio il genio di Hopkins scoppiò nella creazione di un poema straordinario, originale, difficilissimo, se non addirittura incomprensibile, che colpisce anche oggi chi lo legge per la prima volta. Il direttore della rivista dei Gesuiti «The Month» rifiutò di pubblicarlo (per ragioni stilistiche, non teologiche) e infatti venne pubblicato per la prima volta solo nel 1918. Padre Barraud, che aveva studiato con Hopkins, scrisse nel 1918: «Ho sentito il poeta stesso leggere parti del *Wreck of the Deutschland*, che egli scriveva in quel periodo, e non sono riuscito a capire quasi niente»⁷. È un poema che presenta il conflitto fra un Dio onnipotente, la Natura e i vari rappresentanti dell’umanità che muoiono (coraggiosi e paurosi) e che ci porta alla considerazione dell’eterno problema fondamentale che affronta il cristiano – perché un Dio che ama gli uomini «permette» la sofferenza, perché permette certe tragedie, certi disastri naturali?

Ma il 1875 è importante anche perché segna il ritorno di Hopkins alla poesia. Siccome gli era stato chiesto di scrivere in quell'occasione, Hopkins credette di avere il diritto di ritornare alla poesia, di riprendere le sue attività poetiche. Il poema è importante per un'altra ragione: Hopkins scrisse un'introduzione in cui esprime alcune sue idee sulla poetica, soprattutto sulla questione del ritmo, di quello che chiamava *sprung rhythm*, cioè «ritmo a balzi». Il ritmo tradizionale della poesia inglese si basa su una serie regolare di accenti forti e deboli (per esempio «*Is this the face that launched a thousand ships?*», «*I wandered lonely as a cloud*»), mentre Hopkins cercava un altro sistema, più vicino alla lingua parlata, che desse la possibilità di molti accenti forti contigui. Basta citare i primi quattro versi dell'opera sunnominata per illustrare questo ritmo:

*Thou mastering me
God! giver of breath and bread;
World's strand, sway of the sea;
Lord of living and dead.*

Gli anni dopo *The Wreck of the Deutschland* costituiscono un periodo molto fruttuoso per Hopkins e ho scelto due poesie di questo periodo come esempi della sua arte (anche se è pericoloso parlare di poesie «tipiche» nel caso di Hopkins forse è possibile, perché il suo stile è così personale e peculiare).

Spring («Primavera») fu scritta nel maggio 1877. (È necessario leggerla ad alta voce perché il suono è di massima importanza – infatti Hopkins insisteva che le sue poesie fossero sempre lette ad alta voce: «My verse is less to be read than heard...it is oratorical, that is, the rhythm is so»⁸).

Nothing is so beautiful as Spring –
When weeds, in wheels, shoot long and lovely and lush;
Thrush's eggs look little low heavens, and thrush
Through the echoing timber does so rinse and wring
The ear, it strikes like lightnings to hear him sing;
The glassy pear-tree leaves and blooms, they brush
The descending blue; that blue is all in a rush
With richness; the racing lambs too have fair their fling.

What is all this juice and all this joy?
A strain of the earth's sweet being in the beginning
In Eden garden. – Have, get, before it cloy,
Before it cloud, Christ, lord, and sour with sinning,

Innocent mind and Mayday in girl and boy,
Most, O maid's child, thy choice and worthy the winning⁹.

La struttura è tradizionale – un sonetto con lo schema ABBA ABBA CAC ACA. Il primo verso ci presenta il tema del sonetto – niente è così bello come la Primavera. E Hopkins ci presenta una primavera in moto continuo – la crescita delle piante, l'uccello che canta e vola, il cielo in discesa, gli agnelli che corrono a gara. E dove ci porta quest'immagine della primavera? All'idea di un ritorno al giardino dell'Eden. Tradizionalmente il paradiso terrestre era sempre presentato come una primavera perpetua e Hopkins prega che Cristo mantenga la freschezza e la purezza dei giovani. L'immagine del secondo verso è molto originale – l'idea che le erbacce sono degne di lode e ammirazione è straordinaria, soprattutto nel contesto dell'età vittoriana in cui l'erbaccia veniva considerata simbolo del peccato (nel giardino di perfetto ordine). C'è un progresso dal basso all'alto – dall'erbaccia all'uccello, all'albero che sembra toccare il cielo, e agli agnelli (simbolo di Cristo). Negli ultimi sei versi Hopkins presenta queste immagini come discendenti dirette dal paradiso terrestre, ma solo Cristo può mantenere questo stato felice, che può essere rovinato dal peccato: senza Cristo il giorno primaverile («Mayday») può diventare un inverno.

Esempi dello *sprung rhythm*: nel secondo verso: «*When weeds, in wheels, shoot long and lovely and lush*»; nel terzo verso: «*Thrush's eggs look little, low heavens, and thrush*». Questo crea un effetto completamente nuovo (anche se Hopkins stesso insisteva che non inventava niente di nuovo ma tornava a vecchie tradizioni). E si noti l'importanza dell'allitterazione e dell'assonanza: «*when weeds in wheels...long and lovely and lush; thrush through the echoing timber*». Ma se Hopkins cercava il ritmo della lingua parlata, il linguaggio che adopera è molto ricercato, originale e difficile da capire creando, come fa, nuove parole e dando nuovi sensi a vecchie parole.

Il secondo esempio è *Pied Beauty* («Beltà pezzata»), del 1877.

Glory be to God for dappled things -
For skies of couple-colour as a brindled cow;
For rose-moles all in stipple upon trout that swim;
Fresh firecoal chestnut-falls; finches' wings;
Landscape plotted and pieced – fold, fallow and plough;
And all trades, their gear and tackle and trim.

All things counter, original, spare, strange;
 Whatever is fickle, freckled (who knows how?)
 With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;
 He fathers-forth whose beauty is past change:
 Praise him¹⁰.

Un'altra poesia d'ispirazione cristiana, che loda Dio per la diversità delle cose – anche questo è originale per i vittoriani, che incoraggiavano l'uniformità, la convenzione. L'immagine del secondo verso colpisce – un paragone fra il cielo e i colori di una mucca! È un inno a Dio per la diversità della Natura – cieli, pesci, foglie, ali di uccelli, il paesaggio. E la fonte di tutta questa diversità è Dio, il padre di tutto. Si notano le stesse caratteristiche dell'altra poesia – assonanza, allitterazione, rime interne, lo *sprung rhythm*.

Hopkins è allora un poeta che ama la Natura, osservandola quasi con l'occhio dello scienziato, e vede Dio dappertutto in questa Natura. Le sue poesie religiose non sono preghiere nel senso normale della parola – non si userebbero mai in chiesa – ma nondimeno sono degli inni a Dio, scritti magari in uno stile complicato ma che esprimono una fede profonda e limpida. Una fede che mantenne anche nelle ore più cupe, nei suoi cosiddetti *dark sonnets* («sonetti cupi»). Le sue ultime parole in punto di morte furono: «sono così felice».

Si vede allora che i due poeti hanno la stessa ispirazione – la fede cristiana – ma si esprimono in modi completamente diversi. Rebora sceglie uno stile limpido che parla a tutti mentre Hopkins con i suoi esperimenti linguistici risulta difficilissimo. Se nel caso di Rebora siamo tentati di credere che lo stile più «semplice» delle sue poesie religiose fosse il risultato inevitabile della sua conversione e della risoluzione dei suoi problemi spirituali, Hopkins ci dimostra che è possibile per un poeta scrivere in un modo difficile e contorto anche quando la sua fede è profonda e forte.

Note

¹ Dai *Canti dell'infermità* in C. Rebora, *Le poesie*, Garzanti, Milano, 1988.

² «Vorrei continuare a scrivere e da prete probabilmente posso farlo non così liberamente

come avrei voluto, cioè niente o poco per quanto riguarda la poesia, ma senza dubbio quello che servirebbe meglio la causa della mia religione». Dalla lettera ad Alexander Baillie del 12 febbraio 1868, in *Further Letters of Gerard Manley Hopkins*, ed. C.C. Abbott, Oxford University Press, London, 1938; II ed., London, 1956.

- ³ Catholic Emancipation Act, 1829.
- ⁴ *Poems*, ed. Robert Bridges, Oxford University Press, London, 1918.
- ⁵ *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, ed. H. House and G. Storey, Oxford University Press, London, 1959.
- ⁶ Le leggi Falk del 1873-75, che limitavano i diritti dei cattolici.
- ⁷ Fr. Clement Barraud, *Reminiscences of Father Gerard Hopkins*, «The Month», agosto 1919.
- ⁸ «La mia poesia si sente piuttosto che si legge – è retorica, cioè, lo è il ritmo». Lettera a Robert Bridges del 21 agosto 1877, in *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, ed. C.C. Abbott, Oxford University Press, London, 1935.
- ⁹ «Niente è così bello come la primavera – quando le erbacce, a spirale, crescono lunghe e belle e rigogliose; le uova del tordo sembrano cieli piccoli bassi e il tordo attraverso gli alberi echeggianti tanto risciacqua e torce l'orecchio che sentirlo cantare colpisce come un fulmine; le foglie e i fiori lucidi del pero sfiorano il blu discendente; quel blu è tutto un trambusto di ricchezza; anche gli agnelli in corsa vanno a pieno ritmo. Che cos'è tutto questo succo e questa gioia? Una stirpe del dolce essere della terra al principio del giardino dell'Eden. Abbi, prendi, prima che inceppi, annuvoli, Cristo, signore, e inacidisca con il peccato la mente innocente e il primo giorno di maggio in ragazze e ragazzi, la maggior parte, o figlio della vergine, la tua scelta e degni di essere conquistati» (traduzione di B. Cainen).
- ¹⁰ «Gloria a Dio per le cose pezzate – per i cieli di due colori come una mucca pezzata, per i nèi color rosa incisi sulle trote che nuotano; fresche castagne cadenti nel fuoco di carbone; le ali dei fringillidi; il paesaggio a tratti e pezzi; pieghe, campi incolti e arati; e tutti i mestieri, i loro arnesi, attrezzatura e abbigliamenti. Tutte le cose contrarie, originali, scarse, strane; quello che è mobile, lentigginoso (chi sa come?) di celere, lento; dolce, aspro; abbagliante, fioco; genera tutto lui la cui beltà non cambia mai: lodatelo» (traduzione di B. Cainen).

Sergio Leone

Note sulla traduzione reboriana
del «Cappotto» di Gogol'

Gli studi di russistica, in Italia, hanno una storia assai recente: soltanto dagli anni Cinquanta del nostro secolo è possibile parlare di una loro sedimentazione, a livello scientifico, sul territorio nazionale.

Un solo esempio, ma sintomatico. Il problema della trascrizione o traslitterazione dei caratteri cirillici in quelli latini. Un problema che sino a poco tempo fa era causa di difficoltà tanto nelle catalogazioni quanto nelle ricerche bibliografiche: la non omogeneizzazione della trascrizione produceva la dispersione degli scritti di medesimi autori in parti diverse d'uno stesso catalogo con relative complicazioni nel reperimento.

Le proposte di Enrico Damiani, risalenti ancora al 1935, hanno trovato applicazione soltanto in questi ultimi anni. Il Damiani avanzava quale modello pratico la trascrizione croata adottata in Jugoslavia, dove i serbi scrivono in cirillico e i croati in caratteri latini, una trascrizione fatta propria, dopo la seconda guerra mondiale, dall'ISO (International Organization for Standardization), e la cui normativa si ritrova nella pubblicazione *International System for the Transliteration of Cyrillic Characters*, Ginevra, 1955.

Nelle biblioteche italiane, tuttavia, queste regole giunsero solo nel 1979.

I «russi» erano pressoché ignoti nell'Ottocento e «falsamente» noti agli inizi del Novecento. Il fatto è che gran parte dei traduttori, nell'epoca anteriore al 1917, non si basava sui testi originali, ma su

versioni francesi o tedesche, il che portava naturalmente alla deformazione del testo iniziale. Inoltre il traduttore (se così può essere chiamata tale figura) era condizionato allora dalle scelte degli editori che, per motivi meramente commerciali, imponevano ampi tagli per evidenziare le parti che più rispondevano ai gusti del pubblico.

L'interesse per la letteratura russa, per l'arte russa, in genere per la cultura russa, risale al termine della prima guerra mondiale, come conseguenza delle vicende politico-rivoluzionarie di quel paese e dell'afflusso in Italia di un cospicuo numero di emigrati russi, tra i quali molti intellettuali. Vennero fatte «scoperte» interessanti. Čechov, ad esempio, ignorato sino agli inizi degli anni Venti. Il suo primo testo teatrale rappresentato è del 1922: *Zio Giovanni*, Firenze, compagnia Palmarini, Campa, Capodaglio, a ben 18 anni dalla morte del drammaturgo, e dopo essere passato attraverso le forche caudine traduttorie del tempo. *Il giardino dei ciliegi*, ad esempio, fu dapprima *L'orto delle ciliegie*, *Zio Vania* di volta in volta *Zio Gianni*, *Zio Giovanni*, e addirittura *Zi' Nanni*; ricorderemo che, con vezzo toscano, il racconto *La signora col cagnolino* restò per anni *La dama col canino*. Lo spirito dell'epoca è sintetizzato da Ettore Lo Gatto, fondatore nel 1920 della rivista «Russia», che così ebbe a esprimersi: «Nel 1920 iniziavo la mia rivista "Russia" con la quale, si può dire, la conoscenza della letteratura russa, soprattutto per il fervore suscitato, entrò in una fase nuova. Con questa rivista, da me cominciata in condizioni disperate, senza libri, senza materiale, da solo, affidandomi all' intuito e all'entusiasmo della mia giovinezza appassionata, io volevo dare al lettore la possibilità di associare alle sue conoscenze di letteratura letteristica conoscenze storiche, sociali, artistiche tali da creare un quadro complesso della vita spirituale russa»¹. Tra gli altri, recensì quel primo numero della rivista, che visse fino al 1926, Giuseppe Prezzolini: «Ettore Lo Gatto è un amico della Russia che non si accontenta di platoniche dichiarazioni. È un giovane che si è studiato il russo, e sta studiando altre lingue degli slavi, per desiderio di conoscere più da vicino le letterature loro e farle conoscere a noi altri in Italia, che non abbiamo avuto questa diligenza... Noi abbiamo fin ora letto molte traduzioni italiane di traduzioni francesi dal russo, mozze e senza colore. Bisogna che cominciamo ad avere serie traduzioni dirette, complete, studi letterari, storie della letteratura e del pensiero. Si può pensare quello che si vuole della presente situa-

zione in Russia: ma è certo che la letteratura russa è ormai penetrata nel patrimonio di ogni uomo colto del nostro tempo»².

Nel terzo fascicolo di «Russia» è inserita la traduzione, curata da Clemente Rebora, dell'unica poesia scritta da Gogol', dal titolo *Italia*. Già Rebora aveva tradotto alcune novelle di Leonid Andreev e *La felicità domestica* di Lev Tolstoj, un racconto del 1859, nel quale lo scrittore rivive la sua breve storia d'amore con Valeria Arsen'eva, forse chissà un omaggio alla storia d'amore che allora Rebora intrecciava con Lydia Natus, la pianista russa che gli aveva insegnato la propria lingua.

Il caso di Clemente Rebora, poeta e letterato che si affaccia nel campo della letteratura russa, non è un caso eccezionale. Incursioni ed escursioni in questo settore si sono succedute ininterrottamente dal dopo 1917 ai nostri giorni. Possiamo qui ricordare la duchessa d'Andria, in realtà Enrichetta Capecelatro, sposata al duca Riccardo Carafa d'Andria, senatore del Regno, prolifica traduttrice dal russo, ma anche poetessa capace di attirare l'attenzione di Croce; Piero Gobetti, che oltre al famoso *Paradosso dello spirito russo* del 1926, fu anche traduttore di Andreev, Gogol' e Kuprin, aiutato dalla moglie Ada Prospero; Leone Ginzburg, Giovanni Comisso, lo scrittore trevigiano che dopo un viaggio in Russia fatto su incarico del «Corriere della Sera», in collaborazione con Olga Signorelli tradusse Vsevolod Ivanov, Pil'njak, Šolochov; Tommaso Landolfi, le cui traduzioni dei classici russi, a cominciare da Puškin e Lermontov, sono il fiore all'occhiello di molti editori. E poi la serie degli incursori: Riccardo Bacchelli, Carlo Bo, Giuseppe Antonio Borgese, Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, Ardengo Soffici, e l'elenco potrebbe continuare per lungo ancora³.

Il primo autore russo, di cui Rebora si occupò, fu Leonid Andreev, un evidente obolo al proprio tempo. Di Andreev Piero Gobetti scriveva nel 1919: «Leonida Andreiev è stato fra noi uno degli artisti russi più fortunati. Di lui hanno tradotto con sollecitudine i lavori più importanti e persino G.A. Borgese gli ha dedicato due saggi critici. V'ha una ragione, che predomina tra le altre, come determinante di questo fatto. L. Andreiev oltre che essere il più grande degli scrittori russi contemporanei è anche il più vicino agli occidentali. Tanto che l'han voluto rappresentante russo d'un movimento universale, il decadentismo...»⁴. A conferma della parole di Gobetti diremo che Andreev fu indubbiamente l'autore russo più tradotto

in Italia fra il 1919 e gli anni Trenta. Addirittura il *Lazzaro*, di cui s'era occupato Rebora, apparve qualche anno più tardi, nel 1927, per i tipi della Sonzogno, questa volta, bizzarramente, in una versione condotta su un'edizione francese.

La traduzione reboriana del *Cappotto* di Gogol' venne pubblicata nel 1922 (Il convegno editoriale, Milano). Essa era seguita dalle *Annotazioni*, un saggio di Rebora dedicato al protagonista del racconto gogoliano, Akakij Akakievič.

L'opera, col titolo, però, de *Il mantello*, era già apparsa, tradotta da Giuseppe Loschi, nei volumi XVII e XVIII dell'annata 1918 del periodico «Rassegna Nazionale», e successivamente col titolo de *Il pastrano*, nel 1937, nella traduzione della Duchessa d'Andria, per la UTET. Alla lunga, tuttavia, vinse la versione reboriana: si parla ora soltanto di *Cappotto*, anche se il termine russo *šinel'* è di genere femminile, e «cappotto», maschile, defrauda l'oggetto di associazioni, metafore e atmosfere, che risultano in tal modo ignote al lettore ignaro della lingua russa.

Nell'affrontare il problema o il tema di Rebora traduttore, dobbiamo innanzitutto precisare che Rebora non è un «cavallo postale del progresso», secondo la definizione che dei traduttori diede Aleksandr Puškin. Rebora non è un «Kulturträger», non è uno storico né un divulgatore della letteratura russa. E non è neppure un teorico della traduzione, personaggio che sarebbe apparso molto più tardi, a partire dagli anni Quaranta, quando del tradurre cominciò ad interessarsi la linguistica. Infine, Rebora non ha un proprio sistema traduttorio, e d'altra parte le sue prove sono troppo esigue per poterne estrarre una metodologia.

Del tradurre, di questa fatica mal ricompensata, Rebora parla in una lettera a Giuseppe Prezzolini del 1919: «...il tradurre, com'io lo concepisco, mi divora tale tempo e forza creativa, e m'impegna così a fondo, che io sono un po' titubante ad accingermi di nuovo a una simile impresa; e perché *disabitua la mia personalità* (come che sia), e perché è troppo sproporzionata la fatica al risultato tangibile e al conseguente provento che dovrebbe contribuire a farmi vivere. E anche perché finora io ho tradotto per lo più dietro la spinta di un bisogno spirituale e per affinità e simpatia con l'opera tradotta; e non saprei in ogni modo più ora "fare il traduttore di questo e quello per me pari sono", anche quando si trattasse di capolavori, ma ch'io non sento». Nella stessa lettera Rebora accenna anche allo

strumento primo d'un traduttore: la lingua dell'originale: «...mi verà presto a mancare un prezioso sussidio lessicale (impersonato in quella *Lidusa* della dedica al Lazzaro)⁵; e io ho un vocabolario scervellato, e utile per i camerieri. Ma a questo posso supplire, cavando più da me, e dai libri, e da altri: e soprattutto fondandomi sulla mia intuizione che mi ha fatto penetrare nella lingua russa come a rinascere dal grembo d'una madre, senza quindi *saper ancora parlare*»⁶.

Da queste poche righe possiamo trarre due considerazioni:

primo, Rebora non può essere ritenuto traduttore professionale, anche se la sua «lamentazione» sulla sorte quasi tragica del traduttore, è tipica di questa figura;

secondo, Rebora riconosce di non essere uno specialista, almeno in campo linguistico, e lo si può quindi collocare in quel gruppo di «escursionisti» che pongono la propria capacità di scrittura al servizio della traduzione, o meglio, della «versione» dal russo, contribuendo in tal modo a «sprovincializzare» questa lingua, intendendo per «provincia» il settore di proprietà esclusiva degli specialisti, slavisti e russisti.

Ultima osservazione: il tradurre, per Rebora, fu un'attività «data», che durò quanto durò l'amore per la donna «custode» della lingua russa.

Il *Cappotto*, data la sua importanza non solo nel contesto dell'opera gogoliana, ma anche di tutto un filone della letteratura russa ottocentesca, da Puškin a Dostoevskij e a Čechov, che potremmo definire del «piccolo uomo», è stato più volte tradotto in Italia, il che ci porta a una verità ovvia, che rappresenta poi l'irrisolvibile nodo del problema della traduzione letteraria. Le versioni di un testo possono essere infinite, e tutte opinabili, discutibili, come non può non essere in un campo in cui tutto è sospeso, fluttuante e nulla perenne e immutabile come lo è invece l'irripetibile originale, che è sempre e soltanto «uno». Di qui un altro assunto elementare: la traduzione ottimale è quella che, ritradotta nella lingua dell'originale, restituisce integralmente il testo di partenza. Teoria, naturalmente, dell'impossibile...

Possibile è, tuttavia, una volta identificati i requisiti di una buona traduzione (il primo dei quali è quello, semplicissimo, di non sembrare una traduzione), passare al confronto di più traduzioni e com-

pilare, sulla sua base, una graduatoria di merito, sempre avendo sotto gli occhi il testo originale.

Le traduzioni che abbiamo messo a confronto con quella di Rebora, appartengono entrambe a specialisti: la prima è di Leone Pacini Savoj, noto studioso e traduttore di Gogol', edita da Gherardo Casini nel 1957, la seconda di Pietro Zveteremich, prolifico mestierante (Garzanti 1967), ripubblicata, in edizione fuori commercio, cioè in offerta per i clienti, dalla società Olivetti nel 1987⁷.

La comparazione dei tre testi rivela una predominanza del «non specialista» (nonostante la sua ignoranza, ad esempio, degli studi dei formalisti sulla prosa gogoliana, giunti da noi con decenni di ritardo) sugli specialisti, evidenzia la sua libertà «creativa» rispetto alle pastoie, anche psicologiche, derivanti dalla quasi cieca ubbidienza alle peculiarità sintattiche della frase russa. Si sa, inoltre, che le traduzioni invecchiano rapidamente, perché la lingua va modificandosi nel tempo, ma l'intervallo nel periodo di esecuzione delle tre versioni in esame, una datata 1920, le altre 1957 e 1967 rispettivamente, che dovrebbe giocare a favore delle due posteriori, mostra in questo caso, al contrario, che Rebora è riuscito, se non ad arrestare tale processo, almeno a rallentarlo.

In un saggio dedicato a Puškin, Jurij Tynjanov osserva che in un'opera in prosa «la prima frase è importante perché assegna il tono frasale», intendendo con ciò la «gerarchia dei temi»⁸.

E allora vediamo la «prima frase» del *Cappotto*, fondamentale nell'identificazione del tema principe, quello della «burocrazia impiegatizia», in Rebora, Savoj e Zveteremich.

Testo originale: «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте. Ничего нет сердитее всякого рода департаментов, полков, канцелярий и, словом, всякого рода должностных сословий. Теперь уже всякий частный человек считает в лице своем оскорбленным все общество.»

Traduzione letterale: «Nel dipartimento di... ma è meglio non dire in quale dipartimento. Non c'è nulla di più irritabile di qualsiasi genere di dipartimenti, di reggimenti, di cancellerie e, insomma, di qualsiasi genere di funzionari pubblici. Adesso ormai ogni privato ritiene nella propria persona offesa tutta la società».

Rebora: «Nel dicastero di... ma è meglio non precisarlo. Non c'è categoria più permalosa della burocratica e militare – dei funzionari, insomma, d'ogni classe e specie. Oggi ormai ciascuno, anche da privato, considera ingiuriata nella propria persona l'intera società».

Savoj: «Nella divisione ministeriale... ma è meglio tacere in quale divisione. Non c'è niente di più suscettibile di ogni sorta di divisione, uffici, reggimenti, e, in generale, di ogni sorta di caste burocratiche. Siamo arrivati al punto che un qualsiasi privato, a toccarlo, ritiene offeso, nella propria persona, tutto l'uman consorzio».

Zveteremich: «In un ministero... ma è meglio non dire in quale. Non c'è nulla di più suscettibile dei ministeri, dei reggimenti, degli uffici e, insomma, d'ogni sorta di corpo burocratico. Al giorno d'oggi, ormai ogni privato cittadino ritiene che in esso venga offesa tutta la società».

Oggetti di possibile analisi:

1) Il termine iniziale russo *departament* è tradotto di volta in volta con *dicastero*, *divisione ministeriale*, *ministero*. Eppure esiste anche la voce *dipartimento*.

2) L'«attacco» gogoliano è formato di 35 elementi, che diventano 39 in *Rebora*, 48 in *Zveteremich*, 52 in *Savoj*. In questi ultimi due casi più che a una traduzione siamo di fronte a una «lievitazione» del testo: un racconto, di questo passo, può anche trasformarsi in un romanzo.

3) Nel testo *Zveteremich* compare un evidente errore («ogni privato cittadino ritiene che in esso» / esso chi? Il «corpo burocratico» che conclude la frase precedente?), che rende ambiguo e incomprensibile il concetto gogoliano. Una delle prime regole, in campo traduttorio, è quella di non commettere errori nell'interpretazione puramente linguistica del testo. La svista dello *Zveteremich* è deprecabile e inconcepibile, e la traduzione assume in tal caso l'altra sua connotazione semantica, trasferimento di un detenuto da una prigione ad un'altra, comprensiva quest'ultima anche di celle di rigore e di punizione⁹.

Il lavoro di Akakij Akakievič è quello del copista, un'attività stupida, ripetitiva, semplice, eppure simbolo per lui di vita e insieme di gioia.

Testo originale: Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил ревностно, – нет, он служил с любовью. Там, в этом перенисывании, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его.»

Traduzione letterale: «È poco probabile si possa trovare un uomo che visse così della propria mansione. È poco dire: egli serviva zelantemente, – no, egli serviva con amore. Là, in quel ricopiare, egli vedeva un suo mondo vario e piacevole. Il piacere si disegnava sul suo viso; alcune lettere erano le sue favorite, quando le incontrava, allora non era più lui: e ridacchiava, e ammiccava, e aiutava con le labbra, così che nel suo viso si sarebbe potuto leggere ogni lettera che la sua penna arabescava».

Rebora: «Difficile trovare altri che come lui visse tanto per l'impiego. È poco dire che servisse con zelo; no, egli serviva con amore. Là, in quel ricopiare, doveva certo vedere non so qual vario e dilettevole mondo tutto suo. Aveva allora la beatitudine dipinta sul viso; e poiché segretamente talune lettere dell'alfabeto erano le sue favorite, se riusciva a entrare nelle loro grazie, non stava più in sé: si ringalluzziva, ammiccava, aiutava con le labbra, tanto che avresti potuto via via leggergli sulla faccia ogni singola lettera sboccante dalla sua penna».

Savoj: «Difficilmente si sarebbe potuto trovare un altro che visse così del suo lavoro. È poco dire: lavorava con zelo; no – lavorava con amore. In quel suo copiare gli si scopriva un mondo tutto suo, multiforme e accogliente. Il godimento gli si appalesava sulla faccia; certe lettere dell'alfabeto erano le sue preferite e, come giungeva ad esse, non capiva più nella pelle; e sorrideva a fior di labbra, e ammiccava, e si aiutava con certe mosse della bocca, così che avresti detto di poterli leggere in viso ogni lettera che la penna andava tracciando».

Zveteremich: «Sarebbe stato difficile trovare un uomo che vivesse così del suo lavoro. È poco dire che egli prestava servizio con zelo; no, prestava servizio con amore. Lì, in quel copiare, egli vedeva un certo mondo proprio, vario e piacevole. La soddisfazione si dipingeva sulla sua faccia; alcune lettere erano le sue favorite e, quando vi s'imbatteva, non era più lui; ridacchiava, ammiccava, si aiutava con le labbra, sicché pareva che sulla sua faccia si potesse leggere ogni lettera che la sua penna vergava».

Nel testo reboriano troviamo in tutta la sua evidenza quella «libertà creativa» di cui s'è già parlato, che riscatta in qualche modo la svista «si ringalluzziva» al posto di «ridacchiava»: «entrare nelle grazie delle favorite» è una forzatura, ma al tempo stesso un'invenzione, come quello «sbocciante» che concretizza visivamente la forma russa «vyvodilo», vicina per significato al nostro «cesellava». Savoj non inventa, amplia soltanto e inutilmente, a mo' di spiegazioni, formule linguistiche semplici, di per sé chiare, modifica là, dove non occorre modificare: «il godimento gli si appalesava sulla faccia», «preferite» invece di «favorite», «non capiva più nella pelle» (?), «sorrideva a fior di labbra», «si aiutava con certe mosse della bocca». Zveteremich trasferisce in forme italiane il testo russo, senza alcun coinvolgimento personale, senza alcuna passione: la traduzione letterale riportata e la sua versione quasi coincidono.

Passiamo ora ad alcune righe che, secondo Rebora, nella postfazione alla traduzione (e io sono d'accordo con lui), sono centrali e dominanti nella caratterizzazione cristiana e filosofica del personaggio di Akakij Akakievič. Il piccolo impiegato è oltraggiato e deriso continuamente, sul posto di lavoro, da colleghi e superiori. L'atteggiamento di Akakij, «un impiegato d'ordine agli ordini dell'esistenza», secondo una definizione della postfazione reboriana, o secondo un'altra, sempre appartenente a Rebora, «un povero che si credette appena degno di adorare un cappotto per coprire la sua misera carne, e rivelò un' anima grande come la cappa del cielo», l'atteggiamento di Akakij è remissivo, docile, e ai lazzi e alle derisioni oppone soltanto un: «Lasciatemi! Perché mi offendete?». Un atteggiamento che può, però, produrre anche un miracolo. E ad un giovane funzionario, tra quelli che lo canzonavano, ecco apparire la rivelazione, che diamo qui di seguito, sempre nelle tre versioni.

Testo originale: «И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими проникающими словами: “Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?” – и в этих проникающих словах звенели другие слова: “Я брат твой”».

Traduzione letterale: «E a lungo poi, nei momenti più allegri, gli si presentava l'impiegato piccolino con la piccola calvizie sulla fronte, con le sue parole penetranti: “Lasciatemi, perché mi offendete?” – e in queste parole penetranti risuonavano altre parole: “Io sono fratello tuo”».

Rebora: «E a lungo anche più tardi, proprio nei momenti di maggior allegria, gli ritornava l'immagine dell'impiegato piccolino, mezzo calvo, e sentiva quelle sue parole penetranti: “Lasciatemi! Perché mi offendete?”, nelle quali echeggiavano quest'altre: “Io sono fratello vostro”».

Savoj: «E per gran tempo, dopo, anche nei momenti di maggior allegrezza, tornava sempre ad apparirgli l'immagine del piccolo impiegato con quella calvizie sulla fronte, e quelle parole penetranti: “Lasciatemi! Perché mi offendete?”. E in quelle parole penetranti risuonavano altre parole: “Io sono tuo fratello”».

Zveteremich: «E poi per molto tempo, nei momenti più allegri, seguì ad apparirgli il piccolo funzionario con la calvizie che diceva le parole toccanti: “Lasciatemi, perché mi offendete?” e in queste parole altre ne echeggiavano: “Io sono un tuo fratello”».

«Io sono tuo fratello» (Savoj), «Io sono un tuo fratello» (Zveteremich) non rendono affatto, anzi sminuiscono la vastità evangelica di quel «Ja brat tvoj» gogoliano, dove il possessivo posposto «tvoj» è semanticamente molto più complesso, esso si allarga esattamente fino al significato di «vostro», come nell'interpretazione reboriana. «Io sono tuo fratello», «Io sono un tuo fratello», nel presente contesto, rendono davvero traditore il traduttore.

Finalmente Akakij è in possesso del cappotto nuovo: si reca al lavoro inebriato, quasi fosse in compagnia dell'amata.

Testo originale: «Между тем Акакий Акакиевич шел в самом праздничном расположении всех чувств. Он чувствовал всякий миг минуты, что на плечах его новая шинель, и несколько раз даже усмехнулся от внутреннего удовольствия. В самом деле, две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо. Дороги он не заметил вовсе и очутился вдруг в департаменте; в швейцарской он скинул шинель, осмотрел ее кругом и поручил в особенный надзор швейцару.»

Traduzione letterale: «Frattanto Akakij Akakievič camminava nella più festosa disposizione di tutti i sentimenti. In ogni istante egli sentiva d'avere sulle spalle il cappotto nuovo, e più volte sorrise per la contentezza che aveva dentro. In effetti, due vantaggi: uno, che stava caldo, e l'altro che gli stava bene. Non s'accorse affatto della strada e si trovò all'improvviso nel dipartimento; in portineria si tolse il cappotto, lo rimirò e lo affidò alla particolare cura del portiere».

Rebora: «Frattanto Akakij Akakievič scioglieva il passo nella più festosa disposizione di tutti i sentimenti. Il cappotto nuovo gli era cosa viva in ogni attimo sul corpo, ed egli perfin sorrideva di quando in quando per un'intima soddisfazione. "Pensare, due vantaggi in uno stesso oggetto: uno, questo, che tien caldo; e l'altro, che è bello!". Non si accorse affatto del cammino; e si trovò in men che non si dica all'ufficio. Nel vestibolo si tolse il cappotto: e, carezzandolo con lo sguardo, lo raccomandò alle speciali cure del portiere».

Savoj: «Frattanto Akakij Akakievič se ne andava nella più festosa disposizione di spirito. Non passava un sol attimo di un sol minuto che egli non sentisse di avere sulle spalle il cappotto nuovo, e già più d'una volta gli era affiorato al labbro un sorriso di interna beatitudine. In effetti il cappotto aveva due virtù: in primo luogo era pesante, e, in secondo, elegante. Della strada non si accorse neppure, e si ritrovò a un tratto in ufficio; in portineria si tolse il cappotto, lo esaminò d'ogni lato, e lo affidò alla sorveglianza particolare del portiere».

Zveteremich: «Frattanto Akakij Akakievič camminava nella più lieta

disposizione di tutti i suoi sentimenti. Ogni minuto, ogni istante sentiva d'avere sulle spalle un cappotto nuovo e varie volte persino sorrisi d'interna soddisfazione. In realtà c'erano due vantaggi: uno, che stava al caldo e, secondo, che faceva figura. Della strada percorsa non si accorse affatto e si trovò al ministero senza rendersene conto; quando in anticamera si tolse il cappotto, lo esaminò tutt'attorno e l'affidò alla particolare sorveglianza dell'usciera».

Che il cappotto sia molto di più di un semplice oggetto (e femminile, inoltre) pare accorgersene soltanto Rebora: egli è infatti l'unico ad umanizzare l'indumento tramite procedimenti verbali e sintattici. «Il cappotto gli era *cosa viva* sul corpo», «*carezzandolo* con lo sguardo» e, nel mezzo, la trovata dell'espressione diretta della motivazione della propria soddisfazione: «Pensare...», quasi un dialogo personale con la «cosa». In questo breve passo mi sembra che la versione reboriana sia in piena sintonia con quanto affermato da Hans Georg Gadamer nel suo *Verità e metodo*: «La traduzione di un testo, per quanto il traduttore sia penetrato nell'animo e nella mentalità dell'autore, non può essere mai una pura riattualizzazione del processo originario della produzione, ma una riproduzione del testo guidata dalla comprensione di ciò che in esso vien detto. Nessuno può mettere in dubbio che qui si tratta di una interpretazione, non di un puro ricalco»¹⁰.

Ma lo stato di ebbrezza e di beatitudine non dura a lungo: Akakij viene depredato del cappotto.

Testo originale: «Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал. Чрез несколько минут он опомнился и поднялся на ноги, но уж никого не было. Он чувствовал, что в поле холодно и шинели нет, стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до концов площади.»

Traduzione letterale: «Akakij Akakievič sentí soltanto che gli toglievano il cappotto, che gli diedero una ginocchiata, ed egli stramazza sulla neve e non sentí più nulla. Dopo alcuni minuti si riebbe e si rimise in piedi, ma non c'era più nessuno. Sentí che nello spiazzo faceva freddo e non aveva più il cappotto, si mise a gridare, ma la vo-

ce, pareva, non ci pensava nemmeno ad involarsi verso l'estremità della piazza».

Rebora: «Akakij Akakievič ebbe soltanto la sensazione di come lo spogliassero del cappotto, e gli assestassero quindi una ginocchiata: cadde riverso nella neve e perdette infine i sensi. Dopo un po' rinvenne, si rizzò a sedere; ma non c'era ormai più nessuno. Provò un'impressione di freddo sul terreno – e del cappotto più nulla! Allora si diede a gridare; ma pareva che la voce non si curasse di spiccare il volo verso la estremità del piazzale».

Savoj: «Akakij Akakievič percepì, appena, che gli sfilavano il cappotto, che gli davano un colpo col ginocchio, e che egli cadeva a terra, riverso, nella neve; e dopo non sentì più niente. Di lì a qualche minuto tornò in sé, e si rialzò sulle gambe: ma ormai non c'era nessuno. Ebbe la sensazione che facesse freddo in quel deserto, e d'esser senza cappotto. Cominciò a gridare; ma pareva che la voce non ci si provasse neppure a giungere sino ai confini della piazza».

Zveteremich: «Akakij Akakievič si accorse soltanto che gli toglievano di dosso il cappotto e gli davano una spinta di dietro con il ginocchio; egli cadde bocconi nella neve e non capì più nulla. Dopo alcuni minuti ritornò in sé e si rialzò in piedi, ma ormai non c'era più nessuno. Sentì che lì faceva freddo e che il cappotto non c'era più, fece per gridare, ma pareva che la sua voce non potesse giungere fino all'altro capo della piazza».

Qui (nell'originale) sono da notare la sequenza, la frequenza, il «battito» delle forme verbali che si succedono senza pause. Akakij s'è tramutato in un manichino privo di soffio vitale, e insieme al cappotto persino la voce s'è fatta da parte.

Ed è la semplice lettura delle tre versioni a farci percepire che il «battito» ritmico delle azioni in successione è presente soltanto in quella reboriana, mentre si diluisce e si dilata, perdendo d'intensità, nelle altre due: «Gli davano un colpo col ginocchio», «si rialzò sulle gambe», «ebbe la sensazione... d'essere senza cappotto» (*Savoj*); «gli davano una spinta di dietro con il ginocchio», «non capì più nulla», «fece per gridare», «pareva che la sua voce non potesse giungere...» (*Zveteremich*).

Akakij si ammala, una volta privato dell'amato bene, e grazie anche «al magnanimo soccorso del clima pietroburghese», muore, iniziando una tradizione poi ripresa da Čechov. E da morto, da fantasma, comincia la sua vendetta, non terribile, come quella dell'omonimo racconto delle *Veglie* gogoliane, ma ordinaria, una vendetta impiegatizia, senza orrori e con molta ironia.

Testo originale: «По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста и далеко подальше стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели и под видом стащенной шинели сдирающий со всех плеч, не разбирая гина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы – словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной.»

Traduzione letterale: «Per Pietroburgo si diffusero improvvisamente delle voci che nei pressi del ponte Kalinkin e ancor più lontano aveva cominciato ad apparire di notte un morto col sembiante di un impiegato che cercava un cappotto rubato e che, con il pretesto del cappotto sottrattogli, strappava da tutte le spalle, senza far distinzione di grado e titolo, cappotti d'ogni tipo: foderati di gatto, di castoro, di ovatta, pellicce di procione, di volpe, di orso – insomma d'ogni sorta di pelo e di pelle, i più impensabili che gli uomini hanno inventato per coprire la propria».

Rebora: «In un batter d'occhio si diffuse per Pietroburgo la diceria, che presso il ponte di Kalinkin, e più lontano ancora, un morto di notte tempo avesse incominciato a far delle apparizioni nelle spoglie di un impiegato, in cerca come di un cappotto derubatogli; e che, quasi per recuperarlo, egli andasse scorticando da tutte le spalle, senza distinzione di ceti o di grado, cappotti d'ogni sorta: guarniti di gatto, castoro, ovattati, con pellicce di talpa, di volpe, d'orso – ogni genere insomma di pelli e pelami, quali soltanto gli uomini sanno procacciarsi per tenersi da conto».

Savoj: «Per tutta Pietroburgo si sparse a un tratto la voce che, presso il ponte Kalinkin, e per un buon tratto oltre, aveva preso ad apparire nottetempo un fantasma sotto le spoglie di un impiegato che an-

dava in cerca d'un cappotto rubatogli, e che, col pretesto del cappotto derubatogli, strappava di dosso a ciascuno, senza distinzione di grado né di titolo, cappotti d'ogni genere e specie col bavero di gatto, di castoro, d'orso, di volpe, di procione, ovattati – in breve d'ogni sorta di peli e pelli escogitati dagli uomini per riparare i propri».

Zveteremich: «Per Pietroburgo si sparsero a un tratto delle voci, che al ponte Kalinkin e anche molto più lontano aveva cominciato ad apparire un morto dall'aspetto di un impiegato che cercava un cappotto rubato e, con il pretesto del cappotto rubato, strappava da tutte le spalle, senza badare a grado o titolo, ogni sorta di soprabiti: con collo di gatto, di castoro, imbottiti, pellicce di procione, di volpe, d'orso; insomma, pelli e peli d'ogni genere che gli uomini hanno inventato per coprirsi».

Zveteremich non s'affatica, non cogita né escogita, la sua versione è il semplice trasferimento del testo gogoliano in altra lingua e ricalda infatti, in modi pressoché identici, la traduzione letterale più sopra riportata: gli sfugge, tuttavia, che la forma *kakie tol'ko* dell'originale ha un suo particolare valore corrispondente, più o meno, al nostro «i più impensabili» (cfr. «cosa non hanno fatto, cosa mai non hanno inventato» e simili).

Anche Savoj non si discosta troppo, in questo caso, da tale criterio «di comodo», con l'aggiunta d'una omissione: egli cita infatti soltanto i cappotti, dimenticando le pellicce, e con un finale di non istantanea comprensione: «d'ogni sorta di peli e pelli escogitati dagli uomini per riparare i propri».

Rebora non traduce alla lettera, inciampa anch'egli sul *kakie tol'ko* («quali soltanto»), e confonde il procione con la talpa, ma consegna un testo di scrittura degna ed elaborata, non svilta dalla supina accettazione e dalla resa incondizionata al testo di partenza.

Note

¹ E. Lo Gatto, *Gli studi slavi in Italia*, «Rivista di letterature slave», II (1927), 4, pp. 455-468.

² G. Prezzolini, «*Russia*», «I libri del giorno», III (1920), pp. 640-641.

- ³ R. Bacchelli, *Omaggio al Conte Tolstoj*, «La ronda», III (1921), pp. 647-656; Id., *Paradosso su Tolstoj e su Dostoevski*, «La ronda», IV (1922), pp. 803-828; C. Bo, *Note su Tolstoj*, «Il frontespizio», IV (1932), pp. 4-6; G.A. Borgese, *Ottocento europeo*, F.lli Treves, Milano, 1927 (saggi su Gogol', Andreev, Dostoevskij, Tolstoj, Gor'kij); G. Papini, *24 cervelli. Saggi non critici*, Studio Editoriale Lombardo, Milano, 1917 (saggi su Tolstoj e Dostoevskij); G. Prezolini, *Uomini 22 e città 3*, Vallecchi, Firenze, 1920 (saggi su Tolstoj e Dostoevskij); A. Soffici, *Statue e fantocci. Scritti letterari*, Vallecchi, Firenze, 1919 (saggi su Dostoevskij e Čechov); Id., *Osservazioni intorno alla letteratura russa*, «La ronda», IV (1922), pp. 25-36; Id., *Il poeta russo Balmont*, «Rete mediterranea», Firenze, 1921, pp. 90-93.
- ⁴ P. Gobetti, *Scritti storici, letterari e filosofici*, Einaudi, Torino, 1969, p. 345.
- ⁵ Liduša è il vezzeggiativo di Lydia Natus, la pianista russa di cui s'è già parlato, e con la quale il poeta ebbe una relazione tra l'inizio del 1913 e la fine del 1919, e che fu la sua insegnante di russo oltre che preziosa collaboratrice in campo traduttorio.
- ⁶ Da M. Marchione, *L'immagine tesa*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1960, pp. 59-60.
- ⁷ Ho preferito il metodo frasale rispetto alla messa in rilievo soltanto di singole scelte e soluzioni traduttorie, spesso anche discutibili, prive del contesto e quindi incapaci di offrire o proporre i segni di uno stile unitario.
- ⁸ J. Tynjanov, *Archaisty i novatory*, Priboj, Leningrad, 1929, p. 281 (trad. it. *Avanguardia e tradizione*, Dedalo libri, Bari, 1968, p. 308).
- ⁹ Neppure la traduzione di Rebora è esente da errori e imperfezioni, più scusabili, tuttavia, dato il suo diletterantismo «confesso» e la pochezza dei mezzi tecnici a sua disposizione («ho un vocabolario scervellato, e utile per i camerieri»). Alcuni esempi: «V nem slyšalos' čto-to takoe preklonjajuščee na žalost'», «Vi si sentiva qualcosa di talmente genuflesso alla pietà», dove l'errore sta nell'avere inteso il verbo *preklonjat'* nel suo significato di «inchinare» e non in quello di «convincere, persuadere, indurre», utilizzato appunto in tale contesto. Nella nota di P. Giovannetti alla recentissima riedizione della traduzione reboriana (Feltrinelli, 1992) si afferma che «Rebora gioca sul doppio senso del russo *preklonit'* – “piegare”, “inchinare” e insieme “convincere” – per mettere in primo piano il significato implicitamente religioso e per enfatizzare l'aura dolente che circonda il timido impiegato» (p. 108). Ma qui non vi è «doppio senso»: nel testo gogoliano il verbo è seguito infatti dalla preposizione «na» e l'accusativo, la reggenza appunto del verbo nel suo significato di «indurre a...». D'altra parte non è certo un buon criterio traduttorio quello di forzare il testo per immergerlo in una propria linea ideologica. «Prichodja domoj, on sadilsja tot že čas za stol», «Di ritorno a casa si metteva a tavola sempre a quell'ora», mentre la forma avverbiale *tot že čas* è equivalente a «subito, immediatamente». «Budočnik... gljadel..., želaja znat', kakogo čerta bežit k nemu izdali i kričit čelovek», «Un gendarme... pareva guardasse..., curioso di sapere da quale diavolo mai fuggisse a lui quell'uomo che da lontano urlava», frase in cui l'espressione *kakogo čerta* sta per la forma italiana «perché diavolo mai». Etcetera.
- ¹⁰ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983, pp. 443-444.

Giuseppe Ghini
Rebora e Andreev

1. Nella primavera del 1919 l'editore Vallecchi di Firenze pubblicò una raccolta di L.N. Andreev intitolata *Lazzaro e altre novelle*¹, nella traduzione di Clemente Rebora, giovane poeta di 34 anni, conosciuto in una ristretta cerchia di amici e letterati per i *Frammenti lirici* (1913) e non molti altri scritti². Era questo il primo frutto dell'interesse del poeta per la cultura e la lingua russa, un interesse nato nel 1913, allorquando era iniziata la sua relazione con la pianista russa Lydia Natus e proseguito per una decina d'anni. Alle traduzioni da Andreev seguirono infatti, a cavallo degli anni Venti³, alcune traduzioni da Tolstoj e da Gogol' non di rado accompagnate da note interpretative assai originali. Ancor prima delle traduzioni, a dire il vero, l'interesse di Rebora per la cultura russa si sarebbe dovuto concretizzare in un fascicolo della rivista bolognese «La Brigata» interamente dedicato alla Russia (l'avviso relativo apparve sul n. 6 del gennaio 1917). Le vicende che scossero profondamente la Russia nel 1917, unitamente alle vicissitudini della rivista, resero tuttavia impossibile la pubblicazione di quello come pure degli altri «numeri degli alleati».

Le traduzioni reboriane dal russo, come si è cercato di dimostrare altrove⁴, accompagnano significativamente la produzione originale del poeta segnandone il cammino intellettuale e spirituale tra la metà degli anni Dieci e i primi anni Venti. La scelta dei testi andreeviani, di volta in volta pervasi da un'estraneità «sociale» (*Cristiani, Lo straniero, Marsigliese*), «psicofisica» (*Ben Tovít, Fantasmi*), o ancora

«esistenziale» (*Lazzaro*) riflette infatti quel senso di estraneità viva e sofferta, che tormentava il poeta nel primo dopoguerra. Quella coscienza, cioè, dell'essere «straniati [...] che vieta ogni "notiziario", sia pure del cuore»⁵. Il successivo avvicinamento di Rebora agli ideali di religiosità laica di Mazzini⁶, Towianski e Tagore, è poi all'origine della scelta di autori esemplari di quella «persuasione evangelica la quale – secondo il poeta – sta a fondamento di tutto il pensiero russo» (C., 76). Tale è il Tolstoj che, nella *Felicità domestica*, descrive l'eterno proposito di «vivere per gli altri» (F., 32) nel passaggio dal «romanzo d'amore» alla «quieta felicità domestica». E tale è pure il Gogol' del *Cappotto*, nel cui protagonista Rebora vede un campione «di quella divina armonia di comunione umana che ci fa riconoscere vicendevolmente e atti a sentir la voce essenziale, come il piccolo ma candido Akakii Akakievic la sentiva: "Io sono fratello vostro"» (C., 79).

Le poche frasi di commento reboriano sopra riportate permettono, in verità, di stabilire l'esistenza di un'interrelazione tra scelta e interpretazione dei testi. Infatti, se è vero che la scelta dei due autori tradotti deriva dalle convinzioni reboriane, è altrettanto vero che anteriormente alla scelta il poeta opera un'interpretazione funzionale a quella scelta. Particolarmente significativa al riguardo è la lettura «mazziniana» di Dostoevskij, un altro autore russo che solo la mancanza di iniziativa editoriale volle non tradotto da Rebora⁷. Tale lettura, proposta ancora nel 1923 da Rebora a Olga Resnevic Signorelli, portava a identificare nel romanziere russo una «aspirazione [...] a "realizzare Dio", ovunque», nel quadro di «un'unità di coscienza verso un affratellamento futuro, verso un "nuovo cielo" che divenga poi in armonia con una "nuova terra"»⁸. Proseguendo poi nell'illustrazione dei criteri guida della collana «Libretti di vita» da lui curata, così Rebora proseguiva: «E il motto ricavato da Mazzini, è: gli uomini si affratellano prima nell'odio, indi nell'amore».

Si è detto poc'anzi che le traduzioni di Rebora «accompagnano» la sua produzione originale. Precisando meglio – e questa prima tesi che si intende dimostrare prolunga quella dell'interrelazione scelta-interpretazione di cui si è ora trattato – occorre parlare piuttosto di una compenetrazione tra la vicenda biografica reboriana ed alcune categorie letterarie per così dire «desunte» dai testi tradotti. La seconda tesi – non inaspettata nella sua formulazione generale, e tuttavia, a quanto mi risulta, poco verificata nel dettaglio – intende mo-

strare gli elementi che accomunano lo stile delle traduzioni a quello delle opere originali dell'autore. Il risultato della presente ricerca, che qui anticipiamo, pare dimostrare un'intima unità tra questi due aspetti, contribuendo a superare quella sorta di dualismo che alcuni hanno creduto di scorgere all'interno dell'opera traduttoria di Rebora. Un dualismo che, almeno in parte ascritto a Contini (ma forse nonostante Contini), contrapporrebbe alle soluzioni del «traduttore stilista, di cantiere»⁹ «certe valenze referenziali, una vera "politizzazione" del tradurre»¹⁰.

Lo spazio concesso per dimostrare le tesi esposte, unitamente alla ridotta discorsività degli argomenti, consigliano di limitare questa trattazione ad alcuni esempi particolarmente significativi, ragion per cui si è scelto di prendere in esame le traduzioni da Leonid Andreev. I motivi di tale scelta risiedono anzitutto, come si è detto, nel duplice carattere di esemplarità, biografica e stilistica, proprio di alcune di queste novelle; in secondo luogo, si è pensato di porre così l'accento su di una serie di traduzioni immeritatamente trascurate dalla critica¹¹ e, a differenza dei testi tolstoiano e gogoliani, anche dall'editoria¹². Da ultimo, tra le traduzioni da Andreev si annovera la traduzione forse più cara a Rebora, come si desume da una lettera al redattore della «Brigata», Francesco Meriano. «"Lazzaro" – la sola traduz. alla quale io tenga – sarà per un'altra volta, più tardi, nevero?»¹³.

2. Prima di affrontare direttamente l'opera traduttoria di Clemente Rebora può tuttavia risultare utile cercare di capire *come* egli lavorava e *quale valore* attribuiva a questa sua attività.

Innanzitutto, relativamente al «come», va ricordata l'assoluta libertà con cui Clemente Rebora sceglieva le opere che intendeva tradurre, solo successivamente – a lavoro ultimato – sottoposte agli editori. Prova ne siano i non rari rifiuti ch'egli ricevette e di cui reca traccia l'epistolario. Le *Novelle andreeviane*, che dovevano essere pubblicate nei *Breviari dell'Editoriale*, comparvero, come s'è detto, per i tipi di Vallecchi¹⁴ mentre la traduzione del *Cappotto*, prima di essere accettata da «Il convegno editoriale», venne rifiutata da Bemporad¹⁵.

L'autonomia sul piano operativo sembra poi riflettere adeguatamente l'esplicita adesione di Rebora alla teoria crociana della traduzione come «approssimazione che ha valore originale d'opera d'arte

e può star da sé»¹⁶. L'epistolario del poeta ci consente per di più di affermare che egli attribuì alle traduzioni un valore simile durante l'intero arco temporale della sua attività traduttoria. Essa venne infatti propugnata una prima volta nello scambio epistolare del 1912 con il filologo e amico Angelo Monteverdi a proposito delle traduzioni carducciane, laddove Rebora, avvalorando quanto sopra si accennava in merito al rapporto tra scelta e interpretazione dei testi, scrive: «Oramai dovrebb'esser convinzione usuale che gli spiriti intensi donano il proprio ritmo a qualsiasi oggetto entri nella loro orbita, e che il fatto solo della cernita rivela già l'essenza originale di chi sceglie»¹⁷. E ancora, in una lettera del 1919, riferendosi alle novelle andreeviane: «Traduco, con qualcosa di mio in più»¹⁸. Analogamente, alla fine del 1921, scrivendo a Sibilla Aleramo, Rebora così si esprime riferendosi alle sue ultime due traduzioni, l'una dal russo e l'altra dall'inglese: «Ora io avrei due lavori, i quali, se non paiono originali, sono in parte invece qualcosa di mio»¹⁹.

Rebora è dunque un «traduttore-autore», cosciente di esserlo e in grado di realizzare scelte operative che gli consentono di esserlo. Ciò che permette di attribuire alla sua opera di traduttore – secondo quanto il poeta stesso avrebbe probabilmente desiderato e la critica ha più volte indicato²⁰ – un grado di intenzionalità non inferiore a quello della sua attività originale. I testi tradotti, è lecito supporre, da un lato esprimono dunque l'urgenza stilistica del poeta; dall'altro, già in forza della selezione operata, sono rivelatori di una particolare condizione umana²¹. In una lettera del luglio 1919 a Prezzolini, lettera citata da tutti coloro che si sono occupati anche solo incidentalmente della sua opera traduttoria, Rebora spiega meglio di chiunque altro il legame tra «la spinta di un bisogno spirituale» all'origine della scelta dei testi e il «rinnovamento dell'interpretazione espressiva» nella loro resa stilistica:

«Ecco: anzitutto, il *tradurre*, com'io lo concepisco, mi divora tale tempo e forza creativa, e m'impegna così a fondo, che io sono un po' titubante ad accingermi di nuovo a una simile impresa; [...] finora io ho tradotto per lo più dietro la spinta di un bisogno spirituale e per affinità e simpatia con l'opera tradotta; e non saprei in ogni modo più ora "fare il traduttore di questo e quello per me pari sono", anche quando si trattasse di capolavori, ma ch'io non sento. [...] ho un vocabolario scervellato, e utile per i camerieri. Ma a questo posso supplire, cavando più da me, e dai libri e da altri: e soprattutto fondandomi sulla mia intuizione che mi ha fatto penetrare nella lingua russa come a rinascere dal grembo d'una madre, senza quindi *saper ancora parlare*. Ma questo non c'entra! Inve-

ce concludo così: io tradurrei del Tolstoi, magari subito e con grandissima voglia, i *Cosacchi*, o alcuni altri lavori "minori", tutti del periodo *solare* del Tolstoi. Oppure, con più voglia ancora, qualcosa del Dostoevskii (per es. Nuccia o Annuccia Nisvanoia), che mi obbligherebbe a rinnovare ancora la mia interpretazione espressiva» (*Lettere*, I, 590).

3. Veniamo ora a quella che abbiamo definito compenetrazione tra la vicenda biografica reboriana ed alcune categorie letterarie desunte dai testi tradotti, in particolare dal *Lazzaro andreeviano*²². Sulla scia del succitato brano dell'epistolario reboriano, appellandosi in particolare alle ragioni di «affinità e simpatia con l'opera tradotta» diversi autori hanno già ipotizzato questo legame. Tra gli altri, Bandini («In Rebora gli autori tradotti corrispondono anche ad una vera e propria scelta spirituale»²³) e Giovannetti («Non è arbitrario affermare che la scelta dell'opera e le modalità stesse della traduzione dipendono strettamente da quella lacerazione interiore – giunta ai limiti della follia – che Rebora riportò dalla guerra. La figura di Lazzaro – colui che aveva conosciuto la morte ed era tornato fra gli uomini con un intollerabile fardello di disperazione – appare al traduttore emblema e simbolo della propria esperienza; reduce dalla strage, Rebora come Lazzaro sente di non poter più trovare un equilibrio, e consacra la propria attività alla testimonianza allucinata dell'orrore. La traduzione, allora, si carica di responsabilità polemiche ed esistenziali»²⁴).

Quasi dieci anni dopo la terribile esperienza bellica che così profondamente l'aveva segnato, in una lettera al colonnello Capristo del novembre 1925, Rebora così descrive, con gli accenti di un'ancora sofferta partecipazione, il «tremendo festino di Moloch»²⁵.

Io, malato e quasi delirante, scrissi di getto in pochi giorni, mentre sentivo l'imminenza di Caporetto, nel tardo agosto-settembre del 1917, e a sfogo dell'animo mio che mi pareva di tanti, pagine le quali si riferivano a quel tremendo festino di Moloch, ma in tono accorato, tra lirico e satirico, e come chiuso in un micidiale orizzonte, senza varco di fraternità, e quasi protestando per lesa umanità con calma e disperazione. [...] Gettato faccia a faccia con i diavoli della Città del Male, non seppi scansarmi dal guardare il viso impietrante di Medusa ch'essi mi sbarattarono davanti agli occhi e anziché mirare al fine ideale e con l'aiuto dell'alto vincere la difficoltà e aprir le porte verso il Bene, io retrocessi, non resistendo al disumano presente, sin quasi alla negazione passiva e agitata degli ignavi (Dante illustra ciò nell'*Inferno*, e parla della Città di Dite, e di Medusa che è il simbolo della disperazione derivante dalla realtà quotidiana guardata fine a sé, senza un fine ideale e un significato divino – disperazione che conduce all'annichilimento o al cinismo). E da allora cominciò la mia *conversione*: riannodando il lavoro spirituale da me intessuto sino ai trent'anni, cominciai l'agonia del vec-

chio e la nascita dell'ordine nuovo – e Mazzini, sopra ogni altro, fu mio consolatore ed educatore, severo e paziente sin oggi, tramite dell'Educatore universale [...] E dei miei compagni d'armi ricordo l'umile e tragica accettazione dell'irreparabile, tra freddo interno ed esterno, in una cieca resa dei conti.

Tra i diversi elementi di questa pagina vogliamo qui sottolineare la particolare descrizione della guerra come «guardare il viso impietrante di Medusa», nonché il «freddo interno e esterno» che attanagliava Rebora e compagni d'armi. Si tratta di due sensazioni fisiche che, unitamente al già ricordato sentimento di estraneità, segnano il ritorno di Rebora alla società civile. Di tale freddo «interno» si può forse scorgere un primo accenno in una lettera che Lydia Natus inviò a Francesco Meriano nel gennaio 1918, ed in cui si descrivono reazioni del poeta che non paiono giustificate da un freddo solo termico. «Anche a bere roba calda – scrive la Natus – [...] quasi non riusciva a tenere la tazza nelle mani: tanto è gelato – che perde la sensibilità e poco mancò che non lasciasse cadere il tutto per terra!»²⁶. Più significativa e certa è però la testimonianza autobiografica del poeta in una lettera del febbraio del 1918: «*Temo ancora il «freddo» (cosa patii laggiù, e anche in parte quassù a Milano)*»²⁷. Dove il virgolettato del poeta stesso in un contesto in cui «laggiù» indica evidentemente il fronte bellico, sta a significare quella modalità del freddo che possiamo definire «interna».

Ma l'epistolario è ben più ricco degli echi «visivi» della guerra, echi che significativamente si complicano, fin dal febbraio 1916, con l'autoidentificazione del poeta con Lazzaro. «Se il vivere ha significato qualcosa, i miei occhi ancora sbarrati lo testimoniano, e (se mi sarà dato) faranno vedere da Lazzaro amore»²⁸. «Io passo lunghe ore semiveggenti al tuo tavolo»²⁹. «Il mio cuore è diventato una medusa. [...] Lidusa [...] veggente e viva per me in questo momento nel quale io son stracciato d'anima e d'occhi»³⁰. Tale sensazione «visiva» Rebora partecipa agli amici più stretti, ampliandola quasi a fenomenologia fisica ed esistenziale del combattente. «Oh, Ton, – scrive ad Antonio Banfi – quando gli occhi non avranno più tanta landa d'avvelenato sguardo?»³¹. E ad Angelo Monteverdi, che gli aveva inviato un suo ritratto dal fronte: «Finalmente qualcosa di te, la parvenza così tutto, con quegli occhi nuovi tuoi attraverso l'allucinazione dell'orrore pacato ch'io mi conosco»³².

Queste sensazioni «visive» riflettono, come già s'è detto, un più ampio senso di estraneità, quello che sta alla base della poesia *Voce di*

vedetta morta (gennaio 1917): «se tornare potrai; / sòffiale che nulla del mondo / redimerà ciò ch'è perso/ di noi, i putrefatti di qui»³³, e che lo stesso poeta, nel *Curriculum vitae*, nella strofa dedicata alla «pugna feroce», riassume nell'espressione «spatriato quaggiù»³⁴. Nell'epistolario, dunque, troviamo tutta una serie di espressioni analoghe: «Io (tranne il cuore e una strana "assenza") mi son rimesso»³⁵. E di nuovo a Monteverdi: «Straniati come siamo da tanto tempo e da tante cose»³⁶. «Io non so più nulla del mondo»³⁷. «La tremenda realtà che mi macina e che all'altro mi fa clemente e stordito»³⁸. Ed ecco nuovamente comparire a questo proposito, ormai non più inaspettata, la figura di Lazzaro, del Lazzaro andreeviano, come dimostra il corsivo della lettera inviata a Meriano: «Io sono tanto fuori dalla conoscenza e dal gusto di chi si spintona [...] – che finisco a comportarmi da stordito. Un po' come *Lazzaro*, a chi m'invita vado infinitamente spersonato – gravitante soltanto nell'essenza tremenda delle cose»³⁹. E già questo stesso Lazzaro andreeviano, cadavere risorto che muto comunica l'al di là con la fissità di uno sguardo insostenibile, questo Lazzaro che «guarda spersonato, estraneo a tutti e a tutto»⁴⁰, proprio questo Lazzaro era probabilmente quello a cui si era già paragonato Rebora in una lettera del febbraio 1916: «I miei disturbi "mentali" mi danno ora meno martirio, e del resto sto meglio; poi vedremo: Lazzaro che deve rivivere»⁴¹.

Questo breve *excursus* nell'epistolario reboriano consente dunque di trarre una prima conclusione relativamente al rapporto tra vicenda biografica del poeta e categorie letterarie «desunte» dai testi tradotti. Consente infatti di affermare che il Lazzaro andreeviano costituisce, per il Rebora del primo dopoguerra, una sintetica categoria interpretativa della propria condizione umana.

4. Se questo è quanto avviene sul versante biografico – se questa cioè è l'influenza della letteratura sulla vita del poeta – è lecito aspettarsi una corrispettiva «azione» della vicenda biografica sulle traduzioni e in particolare sulla loro resa stilistica⁴².

Già nella prima pagina della traduzione del *Lazzaro* appare quello «stordimento» che Rebora, come abbiamo visto, lamentava nelle lettere. «Amici e congiunti [di Lazzaro] – esultando raggianti di gioia intorno al redivivo – gli prodigavan carezze a *stordirsi*» (*L.*, 9). Tale espressione è ancor più sintomatica dell'influsso del traduttore sul testo tradotto, perché niente affatto giustificata dal dettato andree-

viano che presenta un assai piú semplice «incessantemente» [*neprestanno*]. Contemporaneamente, essa mostra una peculiare soluzione reboriana, quella che Bandini definiva «analogia ottenuta con le preposizioni *a* o *in* precedute dal verbo»⁴³.

Dal momento che questo confronto comporta inevitabilmente un giudizio sulla fondatezza della traduzione reboriana in rapporto al testo di Andreev, anticipiamo qui la conclusione sintetica dell'analisi di dettaglio che andremo a esporre, conclusione che a questa analisi si oppone recisamente. Come è stato piú volte notato, Rebora è un traduttore particolarmente attivo nei confronti del testo che rende in italiano, un traduttore che, come è stato scritto, rende l'autore tradotto «con una proiezione delle caratteristiche dell'originale»⁴⁴. Come abbiamo mostrato altrove, Rebora si sforza di cogliere lo «spirito» e le caratteristiche che animano lo stile proprio di ogni autore che traduce e, una volta impadronitosene, li riproduce aldilà di una mera fedeltà alla «lettera». Ciò senza rinunciare ad una lingua che, se non «reborizza» indistintamente i diversi autori, è tuttavia inequivocabilmente, «volta per volta» reboriana. Letteralmente, come aveva scritto a Prezzolini, Rebora rinnova ogni volta la *sua* interpretazione espressiva.

Al fine di evitare le troppo percorse strade dell'apprezzamento soggettivo della «bontà» di una traduzione, vorrei tentare di spiegare questo procedimento con un esempio tratto dalla traduzione di un'altra novella andreeviana, *Cristiani*. Il testo russo abbonda in questo caso di forme brevi del predicato nominale col verbo essere sottinteso, forme che Rebora rende per lo piú con i soli sostantivi. «Buonumore, tepore, affiatamento» (*L.*, 43) [*Veselo, teplo, ujutno*], una soluzione che ci sembra ben piú adeguata della discorsiva «Caldo, benessere, gaiezza, si diffondevano nell'aria» della recente traduzione della BUR⁴⁵. Impadronitosi di tale procedimento, Rebora lo utilizza ogniqualvolta lo ritenga opportuno, potenziando la tendenza verso l'asindetismo dello stesso Andreev. Poche pagine piú avanti, ad esempio, Rebora così traduce il passo russo «*Teper' sovsem prijatno: svetlo, i sneg za oknami potemnel. Ujutno*»: «Adesso è proprio un bel piacere: bel chiaro, e rimbrunita la neve dietro le finestre. Affiatamento» (*L.*, 47), dove all'utilizzo del sostantivo invece del predicato nominale (affiatamento), si aggiunge l'uso della forma nominale del verbo «rimbrunita» invece del passato «si è fatta scura». (La traduzione della BUR, con apparente maggiore fedeltà alla lettera per

quanto riguarda la forma verbale, introduce invece una discorsività affatto estranea all'espressionismo andreeviano: «Ora si sta veramente bene: la sala è accogliente, chiara, mentre la neve, fuori, va facendosi sempre più scura»⁴⁶.

Anticipata la conclusione di questo paragrafo e del successivo, è ora possibile attribuire il giusto valore alle singole deviazioni da una presunta norma stilistica. Tali deviazioni rivelano una sorta di «traduzione per analogia», applicazione al testo tradotto di un'analoga esperienza personale. Ecco dunque che la coppia aggettivale *drugoj i osobennyj*, riferita a Lazzaro, viene resa da Rebora «spersonato e incommunicabile» (L., 11; traduzione letterale della BUR: «mutato e strano»⁴⁷); l'atto del suo guardare (*smotrel, smotrit, smotrit*) viene ripetutamente tradotto con un'endiadi per più motivi significativa⁴⁸ «in fissità guardava», «in fissità li guarda» (L., 13, 16); così pure il suo «sguardo» (*vzor*), diventa anch'esso «fissità» (L., 14). Anche diverse espressioni relative al contraltare geografico dell'intima solitudine di Lazzaro, il deserto, risultano «caricate» in senso analogo nella traduzione reboriana: il «vasto deserto»⁴⁹ (*velikaja pustynja*) si amplia in «la squallidezza del gran deserto» (L., 16), mentre la «lunga eco»⁵⁰ con cui il deserto risponde al passaggio di Lazzaro diventa uno «strascico d'eco a distesa» (L., 29).

Quanto alla descrizione dell'indifferenza di Lazzaro dinanzi ai bambini («non provava mai il desiderio [...] di fissarli negli occhi ingenui e brillanti», traduce la BUR⁵¹) – *zagljanut' v naivnye, sijajuščie glaski* –, essa viene da Rebora accentuata con un «mai che lo pigliasse il desiderio [...] di rinfrescar la vista nei loro ingenui occhietti lucenti» (L., 17). Ritroviamo qui, accanto alla sottolineatura del campo semantico della vista, un altro degli stilemi preferiti di Rebora, la disposizione del sostantivo tra gli aggettivi a cornice. Questa costruzione, che già Bandini indicò come un tratto espressionistico tipico della produzione originale del poeta lombardo⁵², si ritrova non solo nelle novelle andreeviane, ma anche nella traduzione della *Felicità domestica* di Tolstoj (ma non nelle traduzioni da Gogol'). Tuttavia, come si è mostrato altrove, mentre in Tolstoj gli aggettivi armonicamente accoppiati contribuiscono ad una «rotonda» descrizione della realtà⁵³, traducendo da Andreev Rebora accosta anche aggettivi appartenenti a campi nozionali eterogenei o quasi contrastanti. La prosa reboriana sconfina qui in una espressionistica esasperazione dei contrasti⁵⁴, la quale si ripercuote non di rado sul tessuto fonico e

timbrico: «*vibratorio tono tronco*» (L., 13); «*bizzarro rumore discordante*» (L., 15); «*perturbante tedio immanente*» (L., 30); «*tetri vetri terrifici*» (L., 33); «*minuti moti frequenti*» (L., 143)⁵⁵.

Una non diversa amplificazione dello stile andreeviano va considerato anche il parallelismo «[il buio] penetrava nell'intimo dell'intimo d'ogni particella» (L., 20) cui corrisponde nell'originale *i v glubinu častic pronikala ona [t'ma]*. Questo parallelismo è, per così dire, attratto da un secondo, contiguo parallelismo «e solitarie divenivano le particelle delle particelle» (L., 20), il quale compare anche nell'originale andreeviano (nella traduzione della BUR non compare nessun parallelismo: «penetrava nel fondo di ogni molecola, scomponendola in atomi»⁵⁶).

Veniamo da ultimo ad un elemento che abbiamo già incontrato nell'epistolario reboriano, un elemento che aggiunge fedeltà letteraria ad un'ormai acquisita comunanza di contenuti. Sul finire della novella, lo sguardo «desertificante» di Lazzaro è paragonato da un personaggio a quello della Medusa: «Non levare su di me il tuo sguardo, Lazzaro – traduce Rebora – [...]. È a mia cognizione che la tua testa ha virtù simile a quella di Medusa, e tramuta in pietra chiunque tu guardi»⁵⁷. Ecco, è forse qui che, accanto al più ovvio ed esplicito riferimento dantesco, dobbiamo cercare l'origine prossima del «viso impietrante di Medusa» con cui Rebora identifica la guerra nella lettera a Capristo, e che, come egli scrive a Monteverdi⁵⁸, ha trasformato il suo stesso cuore in una medusa.

5. Trattando dell'influsso della biografia del poeta sui testi resi in italiano, trattando cioè quella che abbiamo definito «traduzione per analogia», siamo già stati costretti ad introdurci nella stilistica dell'opera traduttoria di Rebora. È questo un campo che si situa al confine tra l'italianistica e la russistica, e che annovera tra i suoi obiettivi l'individuazione dei tratti che accomunano lo stile delle traduzioni a quello delle opere originali del poeta.

Il primo di questi tratti è quell'incessante lavoro sulla parola, così evidentemente ed esclusivamente reboriano, che ha portato i critici ad escludere *a priori*, prima ancora cioè di una verifica filologica, un ruolo più che ausiliario da parte di Lydia Natus⁵⁹. Ora, la natura di tale ruolo, che Rebora, come si è visto, definisce di «sussidio lessicale»⁶⁰, ha ricevuto una duplice conferma da argomenti interni ed esterni alle traduzioni da Andreev. Da un lato, infatti, è stato possi-

bile individuare almeno un errore dovuto ad una traduzione isomorfica di una frase idiomatica russa, errore caratteristico di un lettore italiano⁶¹; dall'altro lato, il confronto tra due versioni successive di due racconti andreeviani, *Ben-Tovít* e *Marsigliese*⁶² testimonia un procedimento traduttorio non diverso da quello seguito dal poeta nella composizione delle poesie⁶³, quella stessa «maledetta incontentabilità», quello stesso «lavorio per renderli [i versi] "al minimo"»⁶⁴.

Le particolarità della pagina reboriana, il suo stilismo «lombardo» volto alla rappresentazione dell'azione, dunque verbale, la sua «onomatopea psicologica», il suo accostare termini spesso antitetici, l'uso frequente della sinestesia, lo sperimentalismo ritmico: tutte queste particolarità sono state da tempo messe in luce ed ascritte ad uno «stilismo espressionistico affannosamente proteso a foggarsi i propri strumenti in un'epoca carente di modelli nuovi e che rifiuta contemporaneamente i vecchi esempi»⁶⁵. La vena espressionistica di Rebor, peraltro, ben si adatta all'opera di Andreev il quale, com'è stato scritto, «a differenza di molti espressionisti, non scarnifica mai il proprio stile, ma lo gonfia e lo dilata a dismisura per esprimere il grido di angoscia di un'anima che davanti alla realtà agghiacciante urla d'orrore e smarrisce se stessa»⁶⁶. Non stupirà dunque di ritrovare, particolarmente nelle traduzioni da Andreev, tutta una serie di fenomeni di cui altrove abbiamo fornito il dettaglio⁶⁷. Ecco allora, relativamente all'aspetto verbale, la trasformazione di verbi intransitivi in transitivi⁶⁸, di transitivi-riflessivi in intransitivi assoluti⁶⁹, ecco neologismi verbali e forme ricercate⁷⁰, verbi con prefissi separativi o intensivi⁷¹, applicazioni analogiche del verbo⁷².

Una caratteristica che le traduzioni condividono con le *Prose liriche*, piuttosto che con la produzione poetica di Rebor, è costituita dalla presenza di regionalismi e idioletti prestati a diversi personaggi, spesso oltre il dettato del testo russo. Accanto ai tentativi di riprodurre gli errori del serbo Raiko in *Straniero*, altri testi andreeviani, in particolare *Lazzaro* e *Cristiani*, presentano numerosi personaggi dotati di un marcato linguaggio proprio. Nella prima novella Rebor curiosamente pone sulle labbra di uno scultore romano vivaci espressioni in romanesco, mentre nella seconda si sforza di trasporre in un italiano adeguatamente variopinto il linguaggio russo dell'artigiano, delle prostitute, del commerciante di oggetti sacri, del commissario di polizia⁷³. Nelle *Prose liriche*, non diversamente, Re-

bora riproduce gli errori di Ina in *Bizzarria e corale di retrovia*, il linguaggio colorito del territoriale, (*Il territoriale consigliato*), o della gente che anima la stazione (*In orario perfetto*).

Per quanto invece riguarda le specificità delle traduzioni andreeviane e le caratteristiche che le accomunano particolarmente alle *Prose liriche*, occorre sottolineare in primo luogo il peculiare uso del sostantivo, e in particolare dei frequentativi (deverbali e denominali). Già indicati da Bandini come una costante stilistica della poesia del poeta lombardo⁷⁴, questi frequentativi vengono da Rebora introdotti nella sua prosa traduttoria – a quanto pare – per sottolineare le principali opposizioni funzionali ed assiologiche dei testi che rende in italiano. Ma soprattutto sono da notare gli stilemi di una lingua – quella di Andreev e quella di Rebora – che tende ad espressioni sintetiche, unificanti e contemporaneamente ad un andamento spezzato, sincopato: oltre alle già ricordate analogie ottenute con le preposizioni *a* e *in*⁷⁵ si segnala l'esito di alcune espressioni russe – strumentali preceduti o meno dalla preposizione *s*, nessi aggettivo (o participio)-sostantivo – rese ora con rari complementi di limitazione e di modo, ora con complementi di qualità e di specificazione sconfinanti nella metafora⁷⁶. Alcune di queste analogie preposizionali compaiono significativamente con corrispondenza letterale nelle traduzioni e nelle *Prose liriche*. È il caso di «strascico d'eco *a distesa*» (*L.*, 29) e «commilitoni dell'êra *a distesa*» (*Scampanio con gli angioli*, *Poesie*, p.201); «lustrezza di bronzo» (*L.*, 23) e «lustrezza di viso» (*Pensateci ancora*, *Poesie*, p. 194).

Nel quadro di tale tensione verso la sintesi può essere interpretata tutta una serie di procedimenti volti ad una straniante contrazione sintattica. Si tratta di quella ellissi del verbo e di quell'asindetismo che abbiamo visto ricalcare ed accentuare analoghi procedimenti andreeviani, nonché della traduzione del predicato nominale con il solo sostantivo italiano corrispondente, una soluzione, questa, particolarmente frequente altresì nelle *Prose liriche*⁷⁷. Questi ultimi procedimenti congiungono singolarmente tendenza sintetica e andamento sincopato, andamento che si riflette in modo particolare nella punteggiatura adottata da Rebora nel tradurre Andreev. Nel solo *Lazzaro* – per fare un esempio – il poeta lombardo sostituisce più di 70 volte i segni interpuntivi congiuntivi (cioè le virgole), nonché le congiunzioni (da sole o accoppiate a virgole) con segni interpuntivi disgiuntivi (due punti, punti e virgola, punti).

Talvolta, invece, Rebora dà vita a proposizioni intenzionalmente prive di ogni punto di riferimento sintattico e interpuntivo. Ne risulta una faticosa, «petrosa» accumulazione di lessemi, non di rado complicata ancor più da fenomeni paronomastici: «Ma apatica atona aveva la voce ora»⁷⁸; «come se girando su cardini lenti pesanti battenti» (L., 38); «tedio pigro vischioso togliente ai muscoli il nerbo»⁷⁹ che trovano nuovamente un paragone in non dissimili espressioni delle *Prose liriche*: «lo preferirono dunque all'ambiguo in velenoso olezzo etereo fiore dell'universo», «morbida agnella tosata alitata di lana contenta»⁸⁰.

Accanto alle espressioni *basse* prima menzionate, e da questo accostamento totalmente rinnovate nel senso e nella forza espressiva⁸¹, le traduzioni da Andreev presentano dantismi, manzonismi⁸², toscanismi, arcaismi, e non poche costruzioni eleganti e ricercate, che si direbbero di una prosa intenzionalmente latineggiante. Ci riferiamo non solo ad ampie similitudini costruite con la relativa al congiuntivo⁸³, ma addirittura a rari accusativi alla greca, che il *Lazzaro* andreeviano condivide con le *Prose liriche*: «una divinamente scolpita farfalla, trasparente le alucce» (L., 27)⁸⁴, «Bimba bendata gli occhi»⁸⁵. Un'intenzionale analoga ricercatezza di questa prosa reboriana è costituita dalla frequente trasformazione dei parallelismi andreeviani in chiasmi⁸⁶. Significativo è il fatto che, mentre nella sua produzione originale solitamente anche Rebora predilige il parallelismo, nelle *Prose liriche* compaiono anche alcuni chiasmi: «vorrebbe salvare, accarezzare vorrebbe» (*Pensateci ancora, Poesie*, p. 194), «epidermide attiva, uatoria lusinga» (*In orario perfetto*).

A conclusione di questa rassegna degli elementi che ci pare accomunino lo stile delle traduzioni – e in particolare di quelle andreeviane – a quello delle opere originali di Clemente Rebora – e in particolare alle *Prose liriche* – sarà utile riportare una breve citazione da una di queste *Prose liriche*, *Arche di Noè sul sangue*, indirizzata a «La Brigata» e da questa pubblicata nel maggio del 1917. Se, come si è visto precedentemente analizzando l'epistolario, le categorie desunte dai testi che andava traducendo poterono trasformarsi per Rebora in chiavi di lettura della propria condizione umana, qui, addirittura, lo spersonato *Lazzaro* andreeviano trapassa in un suo scritto originale:

Accogli, *Brigata*, una parola – da uno che spersonato nel male del tempo rimane tuttavia insanabilmente uomo, e non si riconosce diritto di giudicare né ca-

pacità di ragionare [...] Ora, *Brigata*, vuoi accogliere questa parola da un Lazzaro, che chiamato venne a te senza intenzione né parte? [...] Che giova [...] aver la forza di affrontare il vuoto: ma questo forse vuol dire qualcosa di troppo superbo e rispettoso insieme⁸⁷.

Note

- ¹ Della raccolta fanno parte i racconti *Lazzaro*, *Cristiani*, *Marsigliese*, *Straniero*, *Fantasmì*, *Ben-Tovít*.
- ² I termini *a quo* e *ad quem* della traduzione sono probabilmente febr. 1916 (cfr. M. Marchione, *L'immagine tesa*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1960, p. 58) – ott.(?) 1917 (cfr. epigrafe al libro: «Queste novelle – ch'io recai in italiano prima della rivoluzione russa...»). Si veda però la lettera del 23.3.1917 a Meriano [C. Rebora, *Lettere*, v. I: 1893-1930, a cura di M. Marchione, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1976, 478] in cui «rivoluzione russa» viene definita evidentemente la rivoluzione «borghese» del febbraio 1917). La traduzione venne inviata all'editore Vallecchi solo nel dicembre 1918, e dunque il poeta poté continuare a rimaneggiarla, come dimostra il confronto tra il testo a stampa e il manoscritto di *Marsigliese* e di *Ben-Tovít* inviato a Francesco Meriano per «La Brigata». Per quanto riguarda il testo russo da cui Rebora avrebbe condotto la traduzione, mi è stato possibile solo escludere l'*editio princeps* di *Prizraki* [Fantasmì] – «Pravda. Ežemesjačnyj žurnal isskustva, literatury, obščestvennoj žizni», Nojabr' 1904, ss. 2-22 –, ma non indicare positivamente l'edizione di partenza. Alcune varianti rispetto alla qui prescelta L. N. Andreev, *Polnoe sobranie sočinenij*, Marks, Sankt Peterburg, 1913, non paiono riferibili ad alcuna altra edizione.
- ³ Questo l'elenco completo delle traduzioni reboriane dal russo: *Lazzaro e altre novelle* di L. Andreev (Vallecchi, Firenze, 1919), *La felicità domestica* di L. Tolstoj (*La Voce*, Firenze, 1920), *Il cappotto* di N. Gogol' (Il Convegno Editoriale, Milano, 1922); *Italia*, poesia di N. Gogol' (in «Russia» 1, 3, 1920-1921, pp. 209-212). Per comodità le traduzioni verranno citate rispettivamente: *L*, *F*, *C*.
- ⁴ Cfr. G. Ghini, *Clemente Rebora traduttore dal russo*, in: «Lingua e stile», XXV, 1 (1990), pp. 57-83.
- ⁵ C. Rebora, *Lettere*, I, cit., 463.
- ⁶ Pur non dubitando delle numerose testimonianze sull'educazione mazziniana di Rebora, va notato come solo in un secondo tempo egli si pose l'obiettivo di diventare una sorta di apostolo mazziniano. Nell'epistolario, non a caso, il nome di Mazzini compare pressoché solo tra gli anni 1921 e 1928. Si veda anche quanto ne scrive lo stesso Rebora in *Lettere*, I, cit., 804 citato più avanti.
- ⁷ Cfr. al riguardo più avanti la lettera 590 a Prezzolini.
- ⁸ C. Rebora, *Lettere*, v. II: 1931-1957, a cura di M. Marchione, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1982: Appendice, 6, Significativo è pure l'interesse per Berdjaev al quale accenna la lettera 3 della stessa Appendice.
- ⁹ G. Contini, *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora*, in «Letteratura», 4 (1937), ristampata aggiornata in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino, 1982, p. 6.

- ¹⁰ P. Giovannetti, *Rebora, la traduzione e "Il cappotto"*, in appendice a: N. Gogol', *Il cappotto*. Nella versione di Clemente Rebora, Imagomage, Milano, 1984, p. 53.
- ¹¹ Anche Contini, uno dei pochi che vi abbia dedicato alcune righe, se giudica da un lato quella da Andreev «traduzione, come il libro, più impegnativa» (G. Contini, *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora*, cit., p. 6), nella *Letteratura dell'Italia Unita* (Sansoni, Firenze, 1968, 705) esprime invece una valutazione, almeno di riflesso, meno positiva: «le traduzioni dall'esagitato Leonid Andreev...».
- ¹² Il testo di Tolstoj è stato pubblicato anche di recente più volte presso diverse collane dell'editore Bompiani ed è tuttora in commercio. *Il cappotto* di Gogol', seppur senza le preziose *Annotazioni* ed in tiratura limitata, è stato edito nel 1984 da Imagomage, e, più recentemente, con le *Annotazioni*, da Feltrinelli. La poesia *Italia* è stata inserita dalla Marchione in appendice all'epistolario (cfr. C. Rebora, *Lettere*, II, cit., 191-194) ed ora anche in C. Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano, 1988, pp. 227-230.
- ¹³ C. Rebora, *Lettere*, I, cit., 462.
- ¹⁴ Ivi, 462.
- ¹⁵ Ivi, 695 e 699.
- ¹⁶ B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Laterza, Bari, 1958, p. 82.
- ¹⁷ C. Rebora, *Lettere*, v.I: 1893-1930, cit., 184. Si veda anche A. Monteverdi, *Giosuè Carducci traduttore*, in «Rivista d'Italia», agosto 1912, pp. 306-317 (ripubblicato da T. Unione edit., Roma, 1912), dove appunto si cita il già riportato passo dall'*Estetica* di Croce.
- ¹⁸ C. Rebora, *Lettere*, I, cit., 562.
- ¹⁹ Ivi, 695. Per un'analisi più particolareggiata sia consentito di rinviare a G. Ghini, *Clemente Rebora traduttore dal russo*, cit., pp. 62-63.
- ²⁰ Cfr. ad es. F. Bandini, *Clemente Rebora*, in: *Letteratura italiana. Novecento, II: I contemporanei*, Marzorati, Milano, 1979, pp. 1539-1540. «Le traduzioni di Rebora mostrano un eccezionale impegno stilistico e costituiscono un capitolo importante di quella storia della traduzione letteraria da molti invocata come momento complementare, necessario a ogni storia della letteratura».
- ²¹ Questo secondo aspetto è particolarmente sottolineato dalla Spendel, e, come si mostrerà, anche da Giovannetti. Cfr. G. Spendel, *Clemente Rebora e la letteratura russa*, in: «Rassegna sovietica», 1977, p. 103: «Nelle traduzioni è da ritenersi prevalente e preferenziale il momento ideologico della "affinità o simpatia" che tende a renderle *strumentali* ai fini di qualcosa che il traduttore vuol comunicare rendendo in italiano un testo straniero».
- ²² Né questo è l'unico esempio. Si veda la lettera del 25.6.1919 a Daria Malaguzzi Banfi: «Sto vivendo una vita così fantastica, così da *idiota* dostoevskiano - che ti dirò più tardi» (C. Rebora, *Lettere*, I, cit., 582).
- ²³ F. Bandini, *Clemente Rebora*, cit., p. 1540.
- ²⁴ P. Giovannetti, *Rebora, la traduzione e "Il cappotto"*, cit., p. 53. Ivi Giovannetti pare indicare nelle traduzioni da Andreev un superamento *sui generis* di quel dualismo biografico-stilistico precedentemente introdotto. «Al contrario, nell'opera in questione il lavoro espressivo sembra orientato verso esiti violentemente deformanti, in tutto funzionali a una concezione dissociata e caotica della realtà: e la traccia più evidente di questa attitudine saranno le numerose inversioni e trasposizioni sintattiche che punteggiano il testo in forma quasi maniacale» (ivi, 53-54).
- ²⁵ Cfr. C. Rebora, *Lettere*, I, cit., 804.

- ²⁶ Ivi, 521.
- ²⁷ C. Rebora, *Lettere*, II, cit., Appendice, 2.
- ²⁸ C. Rebora, *Lettere*, I, cit., 404.
- ²⁹ Ivi, 417.
- ³⁰ Ivi, 421.
- ³¹ Ivi, 412.
- ³² Ivi, 505.
- ³³ C. Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, cit., p. 193.
- ³⁴ Ivi, p. 295.
- ³⁵ C. Rebora, *Lettere*, I, cit., 420.
- ³⁶ Ivi, 463.
- ³⁷ Ivi, 467.
- ³⁸ Ivi, 470.
- ³⁹ Ivi, 472.
- ⁴⁰ F. Meriano, Recensione a Leonida Andreief, *Lazzaro ed altre novelle*, Vallecchi, Firenze, 1919, in: «L'ardita» 1919, p. 309.
- ⁴¹ C. Rebora, *Mania dell'eterno*. *Lettere e documenti inediti 1914-1925*, introduzione di Daria Banfi Malaguzzi, Scheiwiller, Milano, 1968, p. 42. Questa versione corregge C. Rebora, *Lettere*, I, cit., 406: «Lazzaro che deve vivere». Insistiamo sulla derivazione andreeviana di questo e dei precedenti simboli-Lazzaro, dal momento che nell'epistolario reboriano, anche se solo a partire dal 1922, è presente una figura di Lazzaro assai più vicina a quella evangelica. In questa seconda, Rebora raffigura colui che «rinuncia alla grotta dell'io» (ivi, 722), che compie il primo passo fiducioso fuori dalla prigionia di se stessi (ivi, 731), dal «carcere dell'io» (ivi, 835), «dal sepolcro dell'io» (ivi, 861). Com'è evidente, siamo qui ancora nell'ambito di un commento al dettato evangelico, e non, come sarà per le «citazioni» da Andreev, nell'autonoma narrazione della «seconda vita» del Lazzaro risuscitato.
- ⁴² Già F. Meriano, nella sua recensione del *Lazzaro*, distingueva tra la «la finzione di Andreieff» e «lo stile di Rébora» (F. Meriano, Recensione a Leonida Andreief, *Lazzaro ed altre novelle*, cit., p. 310).
- ⁴³ F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova, 1966, p. 10.
- ⁴⁴ Cfr. G. Spendel, *Clemente Rebora e la letteratura russa*, cit., p. 102.
- ⁴⁵ L. Andreev, *L'abisso e altri racconti*, intr. di G. Spendel, trad. di M. Rakovska e N. Perro-
ni, Rizzoli, Milano, 1989, p. 227.
- ⁴⁶ Ivi, p. 230.
- ⁴⁷ Ivi, p. 205.
- ⁴⁸ Siamo qui nuovamente di fronte ad un'analogia introdotta da *in o a*, come, nelle stesse pagine, «a prova conobbero» (L., 13, per *ispytali*), «immutabilmente in *apatia* sempre restava» (L., 27, *ravnodušen ostavalsja on*), «trascorrevano bighe a precipizio» (L., 30, *mčalis'*), «strascico d'eco a distesa» (L., 29, *protjažnym èchom svoim*).
- ⁴⁹ Ivi, p. 208.
- ⁵⁰ Ivi, p. 217.
- ⁵¹ Ivi, p. 209.

- ⁵² Cfr. F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., p. 14.
- ⁵³ Cfr. G. Ghini, *Clemente Rebora traduttore dal russo*, cit., p. 74.
- ⁵⁴ Cfr. con quanto afferma la Giuliani (R. Giuliani, *Andreev*, La Nuova Italia, Firenze, 1977, p. 79), a proposito della prosa andreeviana di *Re Fame*.
- ⁵⁵ In tutti gli esempi riportati la disposizione dell'originale è invece: Aggettivo Aggettivo Sostantivo. Se ne confronti lo spoglio completo in G. Ghini, *Clemente Rebora traduttore dal russo*, cit., pp. 71-72.
- ⁵⁶ L. Andreev, *L'abisso e altri racconti*, cit., p. 211.
- ⁵⁷ L. 35. La traduzione della BUR modifica arbitrariamente il soggetto dell'azione: «trasforma in pietra chiunque la guarda» (ivi, p. 222).
- ⁵⁸ Vedi nota 30.
- ⁵⁹ Scheiwiller, tuttavia, in: Blok, *Canti bolscevichi (Dvenadzat)*, a cura di V. Scheiwiller, Scheiwiller, Milano, 1986, p. 9, la definisce «collaborazione».
- ⁶⁰ Cfr. la citata lettera in C. Rebora, *Lettere*, I, cit., 590.
- ⁶¹ Cfr. G. Ghini, *Clemente Rebora traduttore dal russo*, cit., p. 61.
- ⁶² Cfr. al proposito Ghini, cit., pp. 60 sgg.
- ⁶³ Cfr. M. Marchione, *L'immagine tesa*, cit., pp. 130-131.
- ⁶⁴ Ivi.
- ⁶⁵ F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit. Oltre a questo testo si veda in particolare G. Contini, *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora*, in «Letteratura», 4 (1937), ristampata aggiornata in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 1-15; M. Marchione, *Linguaggio reboriano*, in «Lingua nostra», settembre 1959, pp. 74-78; D. Valli, *La lingua di Rebora*, in «Vita e pensiero», 11 (1985), pp. 5-16.
- ⁶⁶ R. Giuliani, *Andreev*, cit., p. 80.
- ⁶⁷ Cfr. G. Ghini, *Clemente Rebora traduttore dal russo*, cit.
- ⁶⁸ Cfr. ad esempio per le *Prose liriche*, «se ti corre ti ruzzola»; «ti lamenta» (*Bizzarria e corale di retrovia*, in C. Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, cit., p. 198).
- ⁶⁹ Cfr. ad esempio per le *Prose liriche*, «infanzia che impaurendo ride», «forse ammalava» (*Bizzarria e corale di retrovia*, ivi, pp. 197-198).
- ⁷⁰ Si confronti ad esempio accanto alle tre forme elencate da Bandini (F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., p. 167), l'uso del riflessivo «ingorgarsi» in L. 18 («come belva, se le s'ingorgano gli occhi, fruga furiosa con le zampe il muso») e in *Scampanto con gli angioli* (C. Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, cit., p. 201: «il cuor che nel sangue s'ingorga»).
- ⁷¹ Cfr. gli esempi che Bandini (F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., p. 17) riporta da *Senza fanfara*.
- ⁷² Cfr. ad esempio per le *Prose liriche*: «spruzza [...] la sua ora di luce» (*Pensateci ancora*, in C. Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, cit., p. 195); «I secoli trasecolavano»; «rastrella l'aria una scaturita mano» (*Bizzarria e corale di retrovia*, ivi, pp. 197-98).
- ⁷³ Rimandiamo nuovamente a G. Ghini, *Clemente Rebora traduttore dal russo*, cit., pp. 68-69.
- ⁷⁴ Cfr. F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., p. 18.
- ⁷⁵ Cfr. ad esempio per le *Prose liriche*: «grazia del giorno in baleno notturno»; «reclina in son-

no» (*Pensateci ancora*, in C. Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, cit., p. 194); «via in anello a sposarsi nel cielo» (*Bizzarria e corale di retrovia*, ivi, p. 196).

⁷⁶ In G. Ghini, *Clemente Rebora traduttore dal russo*, cit., p. 70, se ne riportano più di venti. Per le *Prose liriche*, cfr. F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., p. 9.

⁷⁷ Si veda ad esempio «Terza ondeggiante di teste a sventagliarsi. Rimescolfo scamiciato, vocio [...]: gaiezza discreta [...], accomunamento loquace, debite riserve» (*Il territoriale consigliato*, in C. Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, cit., p. 190). «Semicalmo imbrunire – caligine opalina [...]: pioggerellina»; «Balbettii tremiti» (*Stralcio*, ivi, pp. 207-208). Nelle *Prose liriche* troviamo anche, come nota Bandini (F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., p. 18), accumulazioni asindetichiche, per lo più ternarie, di verbi.

⁷⁸ L., 14. L'effetto paronomastico dell'espressione reboriana intende forse rendere quello analogo del russo *uš-usk: No teper' golos ego byl ravnodušen i tusk.*

⁷⁹ L., 15. Cfr. il russo: *vsjakoj i lenivoj skuki, obessilivavšej myšcy.*

⁸⁰ *Bizzarria e corale di retrovia*, in C. Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, cit., pp. 197-198.

⁸¹ Cfr. F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., p. 23.

⁸² Tra questi si noti soprattutto il novenario «dalle arse pianure lontane» (L., 166) che pare uscire dal I coro dell'*Adelchi*: «Dall'arse fucine stridenti».

⁸³ Cfr. B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, III edizione, Firenze, Sansoni, 1966, p. 277. «E come per corda che salti» (L., 13, *točna struna oborvalas'*); «come albero che inavvertito dissecchi» (L., 14, *vjalij i skučnyj, kak derevo*); «Come uomo che nelle tenebre cozzi contro un albero e n'abbia violenta percossa alla fronte» (L., 45, *kak čelovek [...] nabežavšij [...] i sil'no udarivšijsja*); «come al levarsi del sole lattea nube sfiorandola il primo raggio» (L., 119, *kak moločnoe obloko na voschode, kogda kosnetsja ego pervyj solnečnyj luč*).

⁸⁴ Questo periodo venne già indicato da Contini come «rappresentativo della prosa traduttoria di Rebora» (G. Contini, *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora*, cit., p. 7).

⁸⁵ *Il territoriale consigliato*, C. Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, cit., p. 190.

⁸⁶ Cfr. G. Ghini, *Clemente Rebora traduttore dal russo*, cit., pp. 70-71.

⁸⁷ *Arche di Noè sul sangue*, C. Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, cit., pp. 214-215.

Maura Del Serra

L'anello di Saturno: l'Oriente
dell'anima nel Rebora degli anni Venti

La domanda estrinseca e non occasionale sottesa a questo Convegno, la domanda endoletteraria, «profonda», per usare un aggettivo tipicamente reboriano, non può essere che quella sul senso e sul peso specifico, sul peso-valore, della presenza del poeta Rebora in un panorama europeo e mondiale divenuto oggi non solo in senso politico e ideologico, ma latamente culturale, un microcosmo umano in cerca dei suoi fondamenti invisibili, della sua rifondazione spirituale. In questa prospettiva, che sempre più urgentemente ci impone una mutazione interiore, un'integrazione unanimistica senza frontiere, la presenza di Rebora, la parola dell'elitario, «difficile», occultato, persistentemente mal esportabile e mal noto Rebora – «mal noto» come il suo Leopardi musicale – appare ormai far parte a pieno diritto del non folto manipolo dei maestri del secolo che ci si va chiudendo alle spalle: maestri spesso «in ombra», ma, nel caso di Rebora, un'ombra ormai in luce agli occhi di chi osservi come la poesia del Novecento europeo, erede di quella romantico-decadente, abbia inseguito orizzontalmente, quale affascinante «fantasma della libertà», la *verità della parola*, ossia la sua bellezza come verità (parola «divina» in D'Annunzio, scientificamente effusa e attraversata da linguaggi pre- e post-verbali in Pascoli, sovraccarica e insieme scavata dai meta-sensi negli ermetici, aggressivamente fungibile, sbaragliata e proteiforme nelle avanguardie, ulteriormente sperimentata e ricostruita nell'assolutezza sillabata del primo Ungaretti, nella mitologia parlata di Montale, nella verità come passione di Saba): Rebora

viceversa insegue subito verticalmente (ed è subito inseguito) dalla *parola come verità*, ossia dalla verità della parola come bellezza attiva e necessitante: parola che impone all'io una progressiva abolizione e «polverizzazione» del proprio stesso corpo magico-fantastico, in quanto soggettivo ed illusorio. Il processo comporta un'alchimia non solo del verbo ma dell'anima, una trasmutazione di segno operata ben dentro la sostanza morale, biografica ed esistenziale della parola, alle radici di quell'*ethos* appassionato, polemico e sperimentale che era stato la linfa dell'esperienza ricca e tormentata dei cosiddetti «moralisti» vociani (Boine, Jahier, Slataper, Michelstaedter: non a caso tutti in posizione eccentrica – così come Sbarbaro e Campana – rispetto all'elettismo scettico e manageriale dei fiorentini); ma, come all'avanguardia estrinseca e in fondo estetistica dei futuristi e alla sua introversa reazione crepuscolare si poteva appunto contrapporre la più sostanzziata, militante avanguardia di quei «moralisti», così, all'interno del «linguaggio sovradeterminato» (Mengaldo) di questa avanguardia morale emerge netto e lucido il segno particolare di Rebora, la sua alterità etimologicamente mistica, nascosta, «fuori concorso» (secondo la sua autodefinizione), eppure imperativa e deflagrante, il suo poetare «in odio alla poesia» in nome di una poesia *altra*, che è *eroica, pensante e profetica* in senso hölderliniano, il suo *dire cose* (cose-idee) nell'accezione dantesco-michelangelo-sca, petrosa e ignea, di un *dire per fare e fare per essere*, colmato e culminato nel «salto» della conversione – salto apparente, perché continuo e principiale, come è stato a più voci precisato in sede di convegno – che matura il suo slancio irreversibile lungo l'arco degli anni Venti (e che è significativo confrontare con la conversione tutta gridata di Papini, frutto del generale *rappel à l'ordre*, o, all'opposto, con quella misteriosofica di Onofri e col parallelo ma divergente viaggio sacrificale di Campana).

Quel salto, «figliato» da Rebora nel sotterraneo della sua dedizione civile, umana e pedagogica, delle letture mazziniane «furiose», delle traduzioni creative, può ben dirsi a sua volta una «traduzione» integrale di lui stesso, dall'anelante virtualità etico-espressiva giovanile nella stringente necessità della morte al mondo, alle sue immagini e ai suoi attaccamenti, come preludio e sigillo della rinascita nell'ortodossia di fede: una necessità, ancora in senso etimologico, di *puntualizzarsi*, di fare il punto su se stesso e perciò di *farsi punto*, polvere di sostanza e di trasmutazione, lievitante e offertoriale. Da

questo punto assoluto, fermo e vorticosamente ruotante su se stesso – come l'eliotiano «still point of the turning world» dei *Four Quartets* – la famosa istanza ottattiva del Montale di *Riviere*, «cambiare in inno l'elegia; rifarsi; / non mancar piú», appare realizzata da Rebora nel solo possibile senso reale, antisoggettivo e appunto antielegiaco, a partire dai titoli successivi ai *Frammenti lirici* (pur già inusitatamente e «astrattamente» dedicati «ai primi dieci anni del secolo ventesimo»): dal corale, programmatico *Canti anonimi* al manzoniano *Inni* al referenziale-burocratico *Curriculum vitae*. Nel calor bianco, adamantino, del suo «vivere senza perdono», nella sua totale mancanza di neutralità, di conformismo, di evangelica tiepidezza nei confronti di se stesso e del mondo, Rebora «torchia» la parola, la esalta e insieme la riduce strumentalmente (anche in senso musicale) ad arma di lotta, a lacerto cruciato, letterariamente sconcertato e sconcertante, sillabato e incenerito dalla «grazia» di «far da concime». La testimonianza indifferenziata di poesia e poetica che Contini ha riconosciuto in Rebora, il suo fervido agonismo, il suo slancio vigile e tormentato nei confronti della realtà contemporanea, interiore e storico-sociale, la sua intuizione cooperante con la natura e il farsi della creazione (la poesia come «terror della vita, presenza di Dio») non si appagano né della ricerca inquieta all'interno di quella circonferenza conoscitiva che è la categoria filosofica della possibilità (col suo rovescio di impotenza) né del grande segno romantico di quest'ultima, la speranza-desiderio, che aveva proiettato la sua duplice figura di Amore e Morte, luce e tenebra, dolore ed entusiasmo, consenso armonico e lacerato straniamento (*legge e caso, anarchia e gerarchia* in Boine) sul cosmo vertiginoso dei *Frammenti lirici* e sul loro straordinario laboratorio poetico, né si tranquillizza poi nella teoresi intellettualistica, nell'idealismo misticheggiante di quella che Rebora definiva sprezzantemente «letteratura riscaldata da stufe»; bensí travalica, attraverso la crisi di identità, il viaggio al termine della notte durante l'esperienza bellica, in quella «mania dell'eterno» diagnosticatagli notoriamente nel 1917 dallo psichiatra Pini con sorprendente esattezza fantastica: una «mania» che nasceva dalla «pena ribellante» di Rebora all'orrore storico, e che, dopo il disperato grido apocalittico di rifiuto sintetizzato tanti anni dopo nel *Curriculum vitae* («ho sbagliato pianeta!»), esigeva il superamento anche di quel quasi spinoziano *amor Dei intellectualis* che fa raccogliere e levitare i temi e le immagini della rinascita, nei *Canti anonimi* e nelle

poesie coeve, in una direzione di chiamata e di annuncio intimo, di *renovatio* simbolico-salvifica e metaletteraria – ma si può dire meta-occidentale, per l'accentuata valenza recitativa di *mantra* che è loro propria: si ricordi ad es. la circolarità mitica dell'infanzia ritrovata in *Al tempo che la vita era inesplosa*; l'allegoria corale di *Gira la trottole viva*, costruita in quartine speculari e imperniata sul principio sacrificale che dà vita e moto agli esseri; l'antitesi agonica fra perennità vivificante e immutabile dello spirito (l'azzurro *sattwa* indù) e lo sterile «deserto» risultante dalla lotta passionale e dall'inerzia (gli indù *rajas* e *tamas*, rispettivamente rappresentati dal rosso e dal nero: e sono, in G.M. Hopkins per più versi affine a Rebora, la *golden echo* e la *leaden echo*) e fra «Dio» e il «diavolo», la luce e l'ombra interiori in *Se Dio cresce*, il cui lacerato fervore è vicino a poesie hölderliniane come *Patmos*; ovvero il «cuneo nel cuore», la cesura fra «cosa capita» e «cosa sofferta» di *Sacchi a terra per gli occhi*, sorprendentemente vicina (come ricordavo nel mio volume reboriano del 1976, *Lo specchio e il fuoco*) a *The love song of J. Alfred Prufrock* (1915) di Eliot, dove ugualmente appare Lazzaro «come from the dead» – ma la direzione eliotiana assumerà segno opposto ai *Canti anonimi* nella coeva *Waste Land* del 1922, e solo più tardi, al tempo dei *Four Quartets*, convergerà con quella di Rebora –; soprattutto è da rileggere quel vero e proprio *carmen* meditativo e propiziatorio del divino nascosto, quell'epifania del segreto che è la celebre *Dall'immagine tesa* del 1920 (sezione aurea del percorso reboriano, come ha notato Macrí) dove la coscienza del poeta appare svuotata e vigilante nell'«imminenza» dell'Ospite e del suo «bisbiglio», che orienta il viaggio intimo, agostiniano della persona, verso la propria ascoltante e respirante interiorità, il *Brahman-Atman* della tradizione orientale, ovvero il Sé fatto proprio dalla psicologia analitica junghiana, che è capace di rovesciare l'assenza in Presenza assoluta, la «scelta tremenda» – legge traumatica e presupposto di ogni elezione – in vocazione illuminante.

Se l'«illeggibilità» dei poeti convertiti, o in via di conversione, è vera soprattutto alla lettera, perché la forma della loro poesia è materia di altro, è *altra* rispetto a quella letteraria, allora il poeta e uomo Rebora degli anni Venti, «religioso di nessuna religione», si mostra ancora «leggibile», ma sempre più va tradotto e traslato in questo codice assoluto, e prepara la sua successiva «illeggibilità» con una vasta ricchezza di esplorazioni, che vanno dalle convergenze alle

analogie e alle suggestioni, e che si effondono nel vibrante epistolario del decennio 1919-1929: sono appunto gli anni nei quali la scoperta della tradizione induista e buddista (indubbiamente favorita da certo *Zeitgeist*) attesta però la sua scaturigine e la sua esigenza tutta privata nel rapporto amoroso con Lydia Natus (rapporto non a caso ormai in via di sublimazione fraterno-creaturale e filiale) per il cui tramite avviene *in primis* ed elettivamente la scoperta della letteratura e della spiritualità slava, concretatasi nella singolare, concitata bellezza delle traduzioni (ma meglio sarebbe dire ri-creazioni) dai russi, che propiziano e sanciscono la «rinascita» di Rebora a quella archetipica condizione materna di totalità, di consonanza empatica, «enarmonica», già attiva nei *Frammenti lirici* («come mamma nella fame / tutto ai bimbi dona il pane...») ma che diviene ora, e definitivamente, «legge» dominante: si ricordino, nelle *Lettere* (v.I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976) quella del 24 luglio 1919 a Prezzolini (p. 378), dove il poeta parla dell'«intuizione che *lo* ha fatto penetrare nella lingua russa come a rinascere dal grembo d'una madre, senza quindi *saper ancora parlare*» (il corsivo è nel testo); o quella del 18 aprile 1921 al fratello Piero (ivi, p.410): «Sono come una donna che si prepara a diventar madre, anche se non avrà figlioli»; ovvero l'esigenza, che «urge», di «*figliare* le cose», di fronte alla quale le parole «*gli* servono quasi soltanto come l'alfabeto Morse per la radiotelegrafia, per comunicare a distanza con simboli intelligibili a chi sa e attende e conosce e *traduce* in termini di vita le comunicazioni» (lettera del 27 luglio 1926 a Bice Jahn Rusconi, ivi, p. 504; il primo corsivo è di Rebora, il secondo mio).

Il tema mistico della gravidanza spirituale, diffuso a tutte le latitudini e da Rebora non ancora riconosciuto nei (o ridotto ai) termini della religione cristiano-cattolica, coi quali si identificherà nel testamento *Curriculum vitae* («Gesù amore in me fu gravidanza») percorre le lettere di questo decennio di apostolato laico e di *paideia*, e segna la sintesi di una costellazione di temi già prima fondanti ma ora imperiosi: la vertigine, il rischio dell'avventura senza ritorno (sintetizzato nell'espressione letteralmente cruciale «io cammino lungo una spada, non so se verso la punta o l'elsa» (lettera del 9 marzo 1920 a Francesco Meriano, ivi, p. 388); la bontà (spesso con la maiuscola) come «potere germinativo» e crescita interiore, la «gratitudine» e l'obbedienza «a un dio che non *gli* si rivela», il *Deus absconditus* ovvero il «Dio del cielo» percepito «in tutti, nel profondo»

(lettera del 28 dicembre 1920 a Bruno Furlotti, ivi, pp. 399-400); e soprattutto il motivo radiale e radiante della circolarità, vero e proprio *mandāla* suscitatore di immagini congeneri che possono definirsi di *astrale profondo*, come quella della *bolla* (nella lettera precedente: «c'è ancora troppo poco sapone nella nostra acqua per salire e svanire in una bolla») quella, già attiva nei *Frammenti lirici* e in *Ca' delle sorgenti* del 1917; (dove appare sdoppiata in immagine dell'io e del Sé: «la perla notturna / tornava all'anello / che cinge il creato, / l'anello di spazio, / perenne [...]») dell'*anello* percepito nel paesaggio (lettera del 16 dicembre 1919 a Furlotti, ivi, p. 385), dove è evocato il «vallone nevato», dipinto dall'amico, «incastonato nelle montagne rigide e curve di passione (come un anello per lo sposalizio della forza con lo squallore)»; quella, di alto sapore metafisico-elisabettiano, del «compasso del cielo» che, sui monti, «ha per centro il nostro cuore» (ancora a Furlotti, 20 maggio 1919, ivi, p. 374); e infine, nella lettera del 3 aprile 1919 a Sibilla Aleramo (ivi, p. 368) l'immagine splendida dell'*anello di Saturno* come simbolo della *mens cordis* e del comprendere amoroso, non passionale e non costrittivo: «il bene che vi voglio, e ci vogliamo, è forse simile all'anello di Saturno, che ricinge luminoso senza stringere mai. In questo senso sono forse atto a *capirvi*, perché vi contengo senza chiudervi». Il corsivo del testo esprime con reboriana sobria intensità l'equivalente tanto dello spinoziano *intelligere* quanto dell'*agape* greca classica e della *bhakti* induista: e si ricordi lo Spirito Santo, femminile nella teologia ortodossa, nonché la «persuasione evangelica» riconosciuta da Rebora alla base del pensiero russo nelle *Note* alla traduzione del *Cappotto*: «cappotto» che in russo è parimenti femminile, *šinel'*: l'impiegato gogoliano lo cerca infatti, nella versione del poeta, «con un'anima immensa come *la cappa* del cielo»; indotta alla stessa lunghezza d'onda, Sibilla risponde a Clemente con la lettera dell'agosto-settembre 1922 (ivi, p. 436), dove onora il suo profetico *nom de plume* cogliendo il «messaggio e rivelazione» iscritto nel commento alla traduzione gogoliana dell'amico, ovvero la sua «traslucida immaginazione di un mondo spirituale» e la sua «febbrile volontà di un'armonia tutta interiore», concludendo presaga: «Forse siete alla vigilia di una nuova, più vasta prova. Forse per me sarà tardi, dopo, per ascoltarvi».

Alla precedente costellazione tematica reboriana è coesenziale la percezione della «naturalizza» dell'arte greca e di quella indiana antica, e – accanto allo scavo tematico di Mazzini e di Towianski – la

scoperta, anzi l'insorto «bisogno» dei testi di Tagore, menzionato per la prima volta nel 1920 (lettera del 9 marzo a Monteverdi, ivi, pp. 388-389): l'acme della consonanza personale e destinale con Tagore (al quale nel 1925 si aggiungerà Gandhi) è senz'altro rappresentata dall'aspirazione oblativa, missionaria ed «educatrice» a raggiungere il poeta-romanziero e mistico indiano nella sua comunità-Università di Shanti-Niketan: il proposito, poi rientrato, è espresso nella fervida lettera del 18 settembre 1921 al «Maestro» (pp. 419-420) e accompagnato dall'annuncio di un prossimo «corso di vita» basato sul *Sadhana*, nonché dalla lode del «fulgido pensiero indiano» e dal commosso ringraziamento a Tagore stesso per essere «nato al mondo», cioè per essersi incarnato a favore della salvezza degli uomini, come novello Buddha o comunque figura soterica. Questo orizzonte od Oriente dell'anima, ad un tempo letterale-biografico e metaforico (al pari della meditazione sul proprio *nomen-omen*, *Clemens*) viene a comprendere in Rebora tanto la mistica cristiana della natura e i suoi simboli, intensamente rivissuti (es. il *mare-battesimo*, il *monte-comunione* nella cartolina da Pescara a Lydia Natus e a Bruno Furlotti [21 settembre 1921], ivi, p. 420) quanto la fede nel *Karma*, espressa in toni ora seri ora scherzosi (es. rispettivi, l'accento ai «debiti anteriori che forse sono vicino ad aver pagati»: lettera del 25 maggio 1928 al fratello Piero, ivi, p. 577; e lettera del 14 settembre 1921 a Furlotti, dove dei domestici bengalini, definiti «oltremodo inquietanti per la loro arcana e cara anima», è detto che «oscillano fra la nascita e il nirvana»). Ma il raggio massimo di tale Oriente («Ascesi»-Oriente anche nel senso dantesco di *Par.*, XI, 53-54) è senz'altro la traduzione del *Gianardana*, ovvero «Colui che ci esaudisce», compiuta nel 1921 ed uscita l'anno dopo: novella o parabola edita anonima in inglese nel 1905 ed ispirata ad uno yoga cristianizzato, consonante quindi all'analogo bisogno reboriano di questo periodo, il «far da concime» radicale-redentivo, ovvero, nei termini della *Bhagavad-Gita*, il *rinunciare ai frutti dell'azione*, che sarà espresso nell'antitesi ottativa della celebre quartina del 1927: «Da un pezzo dico: – far da concime – / ma poi, confesso, presumo le cime: / e in Dio allora effondo cuore e ingegno / per morir come re nascendo al Regno» (dove l'antitesi *cime-concime* è trasformata in reciprocità e in compresenza dalla forma derivativa).

Nel significativo *Commento* di cui è corredata la traduzione del *Gianardana* nella ristampa con varianti del 1923 (ora entrambe in

appendice al secondo volume delle *Lettere*) Rebora sottolinea subito la valenza anti-intellettualistica di tale anonimato e il carattere di «tramite» e di «pula del grano» da lui assunto rispetto al «pane essenziale» rappresentato appunto dall'anonimo autore: in quelle pagine di fine e dettagliata analisi della *quest*, la «cerca» dell'anima secondo gli archetipi della tradizione mitologica e fiabesca – pagine tutte da rileggere, anche per la ricchezza di note comparatistiche allora tutt'altro che acquisite, ad es. quella fra Bhaghavad Gita e Vangeli – Rebora riversa con vibrante dovizia di accenti i temi sempre più necessitanti del suo yoga (come letterale *giogo* o croce): il «tendere e non pretendere, *sperare* cheché avvenga» (espressione che è un martelliano ed un motto, e che si ritrova quasi identica nel finale de *La sima*, un sonetto del *Cancionero* 1928-36 di Miguel de Unamuno: «La vida, esta esperanza que se immola, / y vive así, immolandose, en espera»); l'avversione per la «scaltrezza che pare intelligenza ed è invece insufficienza», già espressa a suo tempo nell'articolo del 1913 *Bontà ragazzi e «Voce»*; la poesia come «concretezza» e le costanti simboliche dell'*imperniarsi*, del *travasarsi* e del *passare al torchio* (*Lettere*, v. II, ed. cit., 1982, pp.417-421); la consapevolezza che «il fine della croce è emanciparsi, non crocifiggersi» (ivi, p. 431) e l'immagine-*Leitmotiv* dell'*acqua* che, se unita dal lettore a quella complementare delle *pale*, compone l'altra immagine del *mulino mistico*, ricorrente nel simbolismo (specie figurativo) cristiano-medievale, ma anche nella poesia mistica *sufi* (ad es. in Rumi); per concludere, in perfetta mimesi dello spirito del testo, con una propria parabola anonima o meglio adespota («Ora, per concludere semplicemente, recherò la seguente parabola»: ivi, pp. 434-435): quella del «Maestro» che, «dopo aver spiegato l'arte di edificare una casa», conduce su un'altura «le creature della sua scuola» (*creatura* è ormai un sostantivo-guida reboriano) e manda ciascuna a cercare la sua pietra di fondamento; tutte tornano, «ma una, che aveva aiutato parecchie nella ricerca, non veniva ancora; e già sussurrava ridendo la scolaresca»; giunge infine, francescanamente «vacillante e curva verso l'abbraccio di una grossa pietra che quasi la atterrava», e la depone in mezzo al cerchio, venendo lodata ed eletta dal Maestro come quella «che ha dovuto andar china più a lungo» e che perciò ha costruito «più grande» la sua vita. La trasparente proiezione autobiografica della parabola, che ha sapore insieme evangelico-biblico e taoista («Molti sono i chiamati ma pochi gli eletti» in Matteo 22, 4; la pietra scartata dai

costruttori e divenuta pietra angolare in Sal. 118, 22-23; la debolezza, l'insipienza e l'umiltà del saggio, «grande vaso senza forma e musica senza suono», il suo-vivere in basso e dare prima di avere in Tao-te-Ching 21-22, 28, 36, 41) non esclude, nel *Cenno* e nelle *Note* allo stesso *Gianardana*, rilievi più critici verso la dottrina yoga in quanto tecnica ancora individualistica di liberazione, nonché verso «le scorie superstiziose di queste credenze», e l'avvertimento che i moderni *yogin* dell'India «non son tutti autentici» (p. 387). Coerentemente, appaiono nella traduzione – come già in quelle dai russi, anche se in misura quantitativamente minore – elementi personalizzanti e intensificanti rispetto al testo originale: ad es., «la vocazione dell'anima vostra» (p. 362), che traduce *the sweetness* e che prelude al motivo dell'ape nell'ultima poesia religiosa di Rebora; il «dannato strido» del cuore della principessa-anima caduta nella disperazione, dove «dannato» è la versione giudicante di *fierce*; il «cuore» stesso che, è detto nel finale, «dimorò inanime», dove il testo ha il più ovvio e meno tragicamente definitivo *stood still* (p. 381); ma soprattutto risaltano esempi come «diventare un sacco di sofferenze», che traduce con mimesi psicologico-linguistica del *Libro di Giobbe* il più comune *to be so full of pain* del testo (p. 363), o «assaporò fino alla feccia» (p. 376), dove il verbo intensifica cristicamente lo *she tested the dregs* originale. Esempi di rispecchiamento penitenziale, che riproiettano sul testo l'esperienza della *notte oscura*, dell'alchemica *ni-gredo* o *putrefactio* vissuta da Rebora durante la guerra, nonché la sua identificazione, vivissima e quasi ossessiva nell'epistolario, col personaggio evangelico di Lazzaro nella versione modernamente straniata della novella omonima di Leonid Andreev, da lui tradotta insieme ad altre nel 1915-16 con uno straordinario e (a parte qualche accenno di Contini e l'attenzione di Ghini in sede di convegno) fin qui poco studiato impasto di soluzioni espressionistico-gergali endolombarde, parallele a quelle delle cosiddette *Prose liriche* (a partire dal protagonista che, «mutato e strano» nel testo dopo la resurrezione, diventa nella versione di Rebora «spersonato e incomunicabile»; ovvero, ad es., reinvenzioni semantico-sintattiche come: «esplodevano la loro adorazione al miracolo», «facevano una scappatina in tintinno di monete»; «un ebbro follegaio centauro»; «con rubiconde labbra in esilaramento»; «peccava, e poi ciao te ciao me, eccola pentita»; «L'è mica tanto, giunse da noi un grasso, giusto sul fare di lorolei»; o co-

niazioni aggettivali e verbali come «piangolente», «modestose», «sgrillettavano», «slumaca», «tracapivano», ecc.)

La sopravvenuta e progressiva (seppur relativa) «normalizzazione» linguistico-psicologica segnata dall'«ideale di temperanza yoga» del *Gianardana*, l'equilibramento allargante cercato dal poeta nell'esperienza della collana sincretistica dei *Libretti di vita* (che, pur presto interrotta, costituisce un vero piccolo *Divano occidentale-orientale*) non impediranno, anzi aiuteranno successivamente il Rebora «fondato in Dio» a sperimentare in sé l'inaridirsi salutare della parola (definita, a fronte della Parola, «chiacchiere mie» nel celebre verso del *Curriculum vitae*) e di coronare la propria ascesi «giustiziando», con il «gran bel stracciare» lungamente deprecato dagli esegeti letterari, «e libri e scritti e carte», insieme a «tutti gli idoli» e alle «droghe delle idee e dei voglio» (cfr. rispettivamente str. 27 del *Curriculum*, e lettere del 24 ottobre 1928 a Bice Jahn Rusconi e dell'11 novembre dello stesso anno al fratello Piero, *Lettere*, v. I, cit., pp. 586-587). Il Rebora per la cui conversione ufficiale intercederà presso il cardinale Schuster nientemeno che monsignor Angelo Roncalli, futuro Giovanni XXIII e allora Nunzio Apostolico in Bulgaria (cfr. la sua breve lettera, ivi, p. 611 n.) il quale, ugualmente non per caso, inviato a Parigi scoprirà vent'anni dopo il pensiero e gli scritti di Simone Weil appena editi – questo Rebora nuovamente segreto e in traducibile vivrà, «combattendo in pace la sua guerra», per sempre e pur sempre «in mezzo alle folgori».

Brenda Wallace

Il modello mistico
del «Curriculum vitae»

Due anni prima della sua morte, e credendo di non aver più molti anni di vita, Rebora scrisse il suo poema più lungo, *Curriculum vitae*. Fu sua intenzione esplicita proclamare in esso gli eventi più significativi del suo percorso spirituale o in termini junghiani narrare il processo di individuazione. Come tale è forse il punto più fertile da cui cominciare a percepire le metafore del modello mistico della sua vita.

Nel poema la metafora del Pellegrinaggio può essere vista funzionante a livelli diversi che rivelano una grande ricchezza evocativa. Il titolo concentra in sé i vari aspetti del tema del cammino nella vita come processo e progresso della Vita. Nella dimensione interiore presente nell'autore al momento della composizione dello scritto, il poema riflette lo schema del Pellegrinaggio – di separazione e transizione da una condizione di vita ad un'altra, ed è il prologo all'evento che è il poema stesso.

Rebora inizia a scrivere il poema quando è in una condizione di oscura sofferenza:

Lo Sposo ancor non viene; e il viver mio
scende infermando, ma il Calvario ascende
se grazia aiuta e la preghiera assiste.
Mentre lo Sposo indugia, il corso mio
torna al ricordo (invece il resto è oblio)
la dove più mi s'annunziava Dio,
che dà perdono per dar Sé stesso in dono.
Ecco alcun cenno ch'entro me persiste¹.

Inizia il suo cammino uscendo da quella condizione, entrando nella memoria e rivivendo esperienze passate che lo portano in cima al monte; alla celebrazione dell'unione con Dio, all'interno della situazione liminale che è l'atto del creare il poema. Avendo terminato il poema, egli fa ritorno alla realtà quotidiana nella condizione trasformata che San Giovanni della Croce descrive come «nell'oscurità e sicurezza». Rebora esprime la trasformata condizione che egli sperimentò negli ultimi versi del poema: «il De profundis nel Te Deum ascende». È l'atto creativo dello scrivere il poema che ha convogliato tale movimento dinamico verso un'integrazione ed unione. Il poema è l'evento; è «modo concreto di amar Dio». Tuttavia è un pellegrinaggio con significato archetipico valido per ogni creatura. Rebora, come tutti i mistici, voleva narrare il processo di trasformazione allo scopo di illuminare i suoi fratelli come mezzo per amarli: «la poesia è modo concreto di amar Dio e i fratelli». Underhill afferma che questa è la reazione comune tra i mistici: «Having established that communion, re-ordered their inner lives upon transcendental levels and being united with their Source not merely in temporary ecstasies but in virtue of a permanent condition of the soul, they were impelled to abandon their solitude and resumed in some way their contact with the world in order to become the medium whereby that Life flows out to other men»².

Molto è stato scritto sugli anni del silenzio durante i quali Rebora non scrisse alcuna poesia e ne sono stati dati vari motivi e ragioni. Rebora stesso sembra trarre la conclusione che le sue energie vitali erano impegnate altrove nel travaglio di trasformazione che portò all'esaurimento della sua vena poetica; ma il letto del fiume che si prosciuga quando l'acqua l'abbandona, può essere nuovamente inondato in qualunque momento³.

Il poema *Curriculum vitae* può essere visto come diviso in tre sezioni facilmente individuabili, che articolano gli stadi progressivi sul modello del pellegrinaggio archetipo. La prima sezione (vv. 9-132) elabora la condizione di vita prima che il risveglio del sé intenzionale necessiti l'avviarsi per il cammino. La seconda sezione (vv. 133-253) veicola il periodo di transizione durante il quale il soggetto è separato dalla sua condizione precedente, e trasportato in cima al monte – luogo di comunione – da dove egli torna in una nuova e trasformata condizione (vv. 254-307) che costituisce la terza e finale sezione del poema.

Negli ultimi versi del *Curriculum vitae* Rebora dà la chiave dello schema delle sue personali esperienze secondo il suo linguaggio e le sue ispirazioni; è uno schema tuttavia che corrisponde ai tre celebri gradi del misticismo:

senza Confiteor non si sale altare
Magnificat conclude il Miserere
e il De profundis nel Te Deum ascende.
(vv. 305-307)

Questi tre versi possono essere letti in parallelo con i vari termini già usati per descrivere lo schema dei mistici nel linguaggio religioso, metaforico e psicologico. Un semplice confronto di termini ci viene da questo esempio:

Senza Confiteor non si sale altare

L. rel.: via purgativa
L. metaf.: prima condizione e separazione
L. psic.: risveglio del sé intenzionale

Magnificat conclude il Miserere

L. rel.: via illuminativa
L. metaf.: transizione
L. psic.: interiorizzazione

e il De profundis nel Te Deum ascende

L. rel.: via unificante
L. metaf.: condizione trasformata
L. psic.: unione e contemplazione

Nell'esaminare attentamente la prima parte del poema siamo coscienti che descrive la frantumazione sperimentata da Rebora in se stesso prima dell'illuminazione interiore, nel risveglio ad una nuova realtà e all'incontro con l'Altro. Questa fase paranoico-schizoide sembra essere essenziale al processo di crescita psichica. È uno stadio in cui la realtà è divisa in aspetti ideali e persecutori e che devono essere riconosciuti in modo da essere rielaborati.

senza Confiteor non si sale altare
(v. 305)

Fantasie, immagini, ricordi dell'infanzia, adolescenza, giovinezza, sono rivissuti non in un tentativo di captare e ritenere il passato, ma come un mezzo per procedere nel pellegrinaggio. Rebora aveva ri-

conosciuto come essenziale il primo passo per giungere ad una comprensione profonda della dimensione da cui era stato estraniato da Dio, ed anche delle radici in lui della sua alienazione e delle cause che vi contribuirono. Fu attraverso questi simboli che egli fu in grado di acquisire la conoscenza interiore per scuotersi via il fardello negativo e abbandonarsi a Dio senza riserva.

Le immagini di alienazione e frantumazione persistono lungo tutta la prima sezione del poema:

all'anima fu una rasoziata orrenda
(v. 19)

...in fondo, in fondo è buono.
Ma bisognava pur esserlo in cima.
(22-23)

fuor scapigliato...
dentro gemevo...
(30-31)

Sola, raminga e povera
un'anima vagava.
(32-33)

Un guasto occulto mi minava in basso,
un lutto orlava ogni mio gioire.
(54-55)

Ribellante gridava la mia pena:
ho sbagliato pianeta!
(61-62)

Rebora richiama la condizione dolorosa e futile nella quale:

tutto era buono e tutto era cattivo
(65)

e sottolinea la frustrazione di una tale posizione usando un'immagine forte:

le braccia tese a una fraterna intesa
recise cadevano a terra
(68-69)

Vi era nel più profondo di sé un grande e reale senso di contraddizione, che scaturiva dall'onnipresente e insistente impulso verso l'infinità e l'immortalità che ripetutamente culminò nella sconfitta.

Rebora afferrò sia l'aspirazione che la sconfitta nell'immagine dell'uccello trattenuto prigioniero dal filo:

O allodola, a un tenue filo avvinta,
 schiavo richiamo delle libere in volo,
 come in un trillo fai per incielarti
 strappata al suolo agiti invano l'ali!
 (70-73)

L'episodio della sconfitta che perseguitava Rebora era la sua caduta da un posto che si era assegnato sul piedistallo di un idealismo spirituale:

Come Adamo, sedotto

 e nella frode del piacer caduto
 (81-84)

Benché la presenza di Eva sia implicita nel paragone che egli fa di se stesso con Adamo, non era l'intenzione di Rebora condannare né colpevolizzare Lydia Natus: piuttosto questa era un'accettazione positiva della sua inadeguatezza e vulnerabilità senza la quale non poteva esserci alcuna unione con un Dio che «dà perdono per dar Se stesso in dono».

Jung vede simbolizzato in quattro immagini particolari il passaggio attraverso i quattro stadi di crescita da un amore erotico a quello mistico: Eva-amore erotico; Elena-amore romantico; la Madonna-amore devozionale; la Sapienza-amore mistico⁴. Tutte queste quattro immagini si trovano nel *Curriculum vitae* mentre Rebora orienta il suo progresso spirituale. Eva è implicita, come detto sopra, in «Come Adamo sedotto...»; Elena può essere vista nel viso amato: «Innamorando vagheggiai lontano / un viso amato»; la Madonna è espressamente nominata molte volte: «Fu la Madonna a prendermi per mano»; alla Sapienza viene dato il suo pieno vigore mantenendo la S maiuscola nel testo: «saggezza da ogni stirpe affastellavo, / a eluder la Sapienza».

Penetrando più profondamente la memoria di quegli anni, immediatamente prima e dopo la prima guerra mondiale, Rebora analizza le sue più acute esperienze di alienazione totale, quasi di sdoppiamento psicologico:

Ed ecco il fischio dell'andata al fronte

Però, in trincea, chiuso l'orizzonte,
 Moloch faceva pasto grasso.
 Perso nel gorgo, vile fra gli eroi,
 spatriato quaggiù, Lassù escluso,
 ruotando giacqui, mentr'era pugna atroce.
 Isolamento è il mal che ne costringe
 come laccio alla gola, e più nessuno.
 (87, 90-96)

La scena introdotta da «Ed ecco», e portata avanti nel reiterato uso dei participi passati aggettivati *chiuso, perso, spatriato, escluso*, che riportano la memoria ad un passato recente, culmina nel presente dell'*isolamento*, ricreando di nuovo la sofferenza ed il tormento di quegli anni. Questa regressione psicologica nella poesia è sia di tipo cognitivo che affettivo, e riattiva quello stadio iniziale nel quale Rebora è gradualmente destato ad un nuovo tipo di percezione e visione della realtà: la sua vacuità e l'isolamento relativi all'amore di Cristo e alla sua presenza duratura:

E d'un mi accorsi: c'era Uno in croce:
 si struggeva a guardarmi in un'offerta
 soave: solo mi voleva bene
 (99-101)

Sarebbe occorso tuttavia del tempo per integrare questa nuova percezione nella sua vita. Fu più tardi, egli disse, che giunse a comprendere e a sperimentare la trasformazione e l'unione con Dio in Cristo, alle quali l'integrazione l'avrebbe portato:

più tardi intesi la Sua parola interna:
 tu m'aprirai la porta del tuo cuore
 e a tu per tu noi ceneremo insieme
 (102-104)

A quell'epoca l'Ego effettuava una resistenza tale da negare ogni tentativo d'integrazione ed unione che la via mistica dell'amore di Dio Sapienza⁵ stava proponendo.

preso all'artiglio dell'io
 saggezza da ogni stirpe affastellavo
 a eluder la Sapienza
 (107-109)

Rebora ritorna all'immagine negativa dell'albero per esprimere la frantumazione che ne derivava: un'immagine che nella sua giovinezza era stata veicolo dei suoi ideali e desideri per la fraternità spirituale di tutti⁶.

Non come fibre fuse in un sol tronco
i miei pensieri, ma fascio di rami
cui rotto il laccio ognuno a sé ritorna
(111-13)

Allorché la morte era sembrata a Rebora l'unico modo possibile per risolvere una situazione intollerabile, egli trovò una via di salvezza nella poesia:

Quando morir mi parve unico scampo,
varco d'aria al respiro a me fu il canto:
a verità condusse poesia.
(114-16)

Sembra molto probabile che egli intendesse riferirsi ai *Frammenti lirici*, dei quali si apprestava a stendere un commento: «Quei frammenti...mi condussero ad essere sincero e a ritrovarmi»⁷. Tuttavia non è cosa impossibile da suggerire che la poesia che portò alla verità fosse poesia anche altra dalla sua. Rebora fu profondamente influenzato dalla lettura di Dante, come è evidente dalle numerose volte che prese il poeta fiorentino come guida per se stesso e per coloro che cercavano il suo aiuto. «Mi rendo conto sempre più nel midollo, del significato della tradizione profetica da Dante a Mazzini»⁸ scrisse in una lettera al fratello Piero. Egli definì la sua ricerca della verità come: «la leale ricerca dell'*Amor che move il sole e l'altre stelle* fuor del quale tutto è *vanitas vanitatum* e farina del diavolo che va in crusca»⁹ e credette che fu Dante chi sicuramente indicava la via perché «Dante ha definitivamente liquidati, dietro esperienza, i cammini *intellettuali e magici*»¹⁰.

Il lavoro che doveva essere fatto sulla Via della Verità della Vita era chiaramente spiegato nel Purgatorio: «Lavoro che, da Gioacchino da Fiore e San Francesco a Mazzini, trovò in Dante l'indicazione e il metodo preciso nella figurazione del Purgatorio»¹¹. Leggiamo in una lettera scritta subito prima della sua conversione nel 1929: «sto tesaurizzando *il Dante nella sua vita giovanile*, con indicibile diletto e profitto: e, come d'altro, gliene sono tanto grato»¹². La visione

poetica di Dante «nel mezzo del cammin di nostra vita» rifletteva e illuminava molto la situazione di Rebora, visto che anche lui stava iniziando quella parte del suo cammino che lo avrebbe portato all'integrazione dell'Ego, all'individuazione.

Il risveglio del sé intenzionale creò un forte disorientamento del già precario equilibrio dell'Ego ed immerse Rebora nei flutti dei tumulti interiori, a cui è data viva espressione nelle immagini di alti scogli e montagne d'acqua che competono nell'ascesa: l'interminabile ciclo di trionfo e fallimento è rappresentato dalle acque che si infrangono contro la dura roccia. Il tempo è annientato in «ore di secondi fuor del tempo» mentre è reso eterno nel *già* del verso 127:

Al sommo stetti d'una gran scogliera
per ore di secondi fuor del tempo
proteso al mar convulso sotto il vento:
montagne d'acqua in rombo fragoroso
l'una incalzata dopo l'altra urgeva
in una gloria di creste e di spuma,
e là nell'atto di toccar la sponda
cozzando forte ciascuna con l'onda
avanti già nel ricadere infranta,
con supremo assalto di vittoria
avida saliente alla rupe immota,
in un precipite schianto inabissava
nel risucchio della nuova ondata
balda al suo turno.
(119-32)

Avendo evocato efficacemente l'immagine equivalente della lotta di Giacobbe con Dio¹³ il lettore è ora preparato a progredire nel pellegrinaggio, passando ai sei episodi di esperienza di transizione, prima di entrare nel centro della micrometafora onnicomprensiva del pellegrinare racchiusa in questa seconda sezione.

Il Signore prepara, e poi dà il via.
(183)

In queste esperienze preparatorie e transitorie vediamo elementi diversi dell'intera metafora. Rebora si avvia per il suo cammino e per l'ascesa alla montagna dove Cristo è rivelato e conosciuto come il simbolo unico e centrale. Nel primo episodio (vv. 133-47) Rebora lascia la città («fuggendo la città»), solo («sol me n'andavo»), e va alla montagna dove incontra la figura-archetipo del vecchio saggio («un

vecchio...sapiente analfabeta»), il quale rivela che Dio è costante nella sua sollecitudine gratuita: «Dio / lascia sí fare, ma non già strafare». L'improvvisa scomparsa del vecchio («Disse: sparve») aggiunge gli elementi necessari del mistero e del rapporto con il sovrannaturale per sollevare l'episodio a livello universale¹⁴.

Il secondo episodio, lungo tre versi, presenta la paura sperimentata sulle altezze innevate delle montagne, sotto un cielo fosco, quando Rebora scorge Cristo «in immagine di rupe».

Sgomento, un giorno, fra le nevi, a un passo,
tra cupe vette sotto un cielo basso,
scorsi Cristo in immagine di rupe¹⁵.
(vv.188-90)

L'associazione di Cristo con la roccia risuona con molti aspetti diversi dei suoi significati simbolici: Roccia come fondamento; come pietra scartata divenuta pietra d'angolo; come sicuro luogo di rifugio; come elemento fermo e costante. È il Sé che è simbolizzato frequentemente sotto forma di pietra, roccia, falesia. La pietra simbolizza l'esperienza semplice ma profonda dell'Eterno. Secondo il simbolismo cristiano Cristo è *la pietra che i costruttori scartarono* che poi divenne *testata d'angolo* (Lc, XX, 17). Alternativamente egli è chiamato *la roccia spirituale* dalla quale zampilla l'acqua della vita (prima lett. ai Corinti, X, 4). Lo *sgomento* ci informa che l'immagine stimola ed esige un atteggiamento riverente, timoroso e colmo di meraviglia nel pellegrino e lo fa sentire vivamente in comunicazione con un significato transpersonale.

L'immagine di Cristo appare nuovamente nel terzo episodio mentre Rebora prosegue il suo cammino verso la cima del monte. La montagna è sempre stata luogo di rivelazione come il Sinai, il monte delle beatitudini, il Tabor, il Calvario; e il valico è un simbolo ben conosciuto per una situazione di transizione. Troviamo in questo episodio e in quello precedente l'aspetto essenziale di una ripetuta offerta di relazione mediata dal Cristo-simbolo: senza il quale non ci può essere esperienza mistica cristiana. Nuovamente l'intervento implicito della Provvidenza sottolinea la verità accettata che ogni esperienza mistica inizia con un invito; è una chiamata oltre se stessi:

Berretto in capo, curvo sotto il sacco
ansioso andando a contemplar ghiacciai,

in un mattino alpino io sfiorai
 senza far cenno un alto Crocifisso.
 Più oltre, avverto la testa scoperta:
 ritorno, alla ricerca:
 stava il berretto al piede della Croce.
 (151-57)

Il ritmo dell'incanto che introduce il quarto episodio registra un senso di meditazione, di contemplazione:

Unanimi cori di rane lontane,
 insonni cantini di grilli vicini
 (158-59)

Lo stesso senso è rinforzato dall'immagine di «una collina / espansa quasi a chioccia sopra il piano» (161-62). Lo stato d'animo viene improvvisamente cambiato da uno sguardo che penetra con il potere del suono, e l'immagine di Jung di amore devozionale-Maria porta la disposizione necessaria all'abbandono di sé: segue uno stato di rapimento:

Rivolto a un tratto, come se chiamato,
 sentii su me lo sguardo di Maria
 orante figurata in una nicchia:
 un intrico di rami mi costrinse
 a farmi piccolino, per vederla:
 ogni cosa si tacque, e fu preghiera;
 mi ritrovai inginocchiato in pace¹⁶.
 (vv.163-69)

Il quinto e sesto episodio (170-72; 173-82) presentano due ulteriori esempi di esperienze illuminatrici. La prima di queste chiaramente illustra, con il suo linguaggio e la sua ispirazione, il risveglio o l'esperienza illuminatrice di cui Giovanni della Croce scrive in *Fiamma d'Amor Viva*¹⁷:

Tutto era irraggiamento al solleone:
 cullato in barca stavo in mezzo al lago:
 svanì il creato e apparve il Creatore.
 (170-72)

Il secondo episodio in questione richiama l'esperienza nella quale l'intervento dell'Altro, *La Provvidenza*, è nuovamente esplicito («la

Parola zittí chiacchiere mie...mi feci attento») ed è associato con immagini familiari del linguaggio mistico: fuoco (*accesa*) e sangue (*martiri*):

Quasi maestro agli altri mi porgevo;
ma qualcosa era dentro me severo:
Ferma il mio dire, se non dico il vero.
E un giorno – nel salon pieno quant'occhil –
il discorso iniziato venne meno
in una turbazion vicina al pianto:
la Parola zittí chiacchiere mie.
La Provvidenza sue vie dispose:
mi fece attento a Pietro e alla Sua Chiesa;
dei martiri la Fede venne accesa.
(173-82)

Gli stadi preparatori di transizione sono compiuti. La sezione successiva presenta in forma microcosmica l'intera metafora del pellegrinaggio. Siamo condotti all'interno di essa dalla luce-guida della *stella del mattino* che si identifica in Maria. Vi è una stretta connessione tra la funzione mediatrice di Maria nel progresso spirituale di Rebora e quello della Beatrice di Dante nella sua visione della verità ultima¹⁸. Questo paragone è reso molto più evidente nella sezione successiva quando Rebora afferma inequivocabilmente: «Fu la Madonna a prendermi per mano» (v.244).

Questo episodio, completo e contenente in sé tutti e tre gli stadi del modello mistico (l'avviarsi, la transizione da una condizione ad un'altra per mezzo della comunione con l'Amato sulla montagna e il ritorno in una condizione trasformata) serve ad enfatizzare l'asserzione che questi aspetti e caratteristiche non sono mai statici bensì dinamici. Lo stesso processo dinamico si sovrappone nella sua crescita e nei vari stadi di differenziazione. Rebora sembra esser stato cosciente che l'intuito, l'illuminazione e la purificazione non si fermano ad un solo aspetto o fase essenziale. Piuttosto l'intera dinamica indica sempre la direzione di una comunione più profonda.

Il pellegrino si avvia di notte, solo e carico per scalare la montagna¹⁹:

Sotto gran peso, a notte, solitario
salivo per la valle a valicare.
(191-92)

Egli è inizialmente fiducioso di raggiungere le cime più pure:

Restio riprendo, dopo il cibo, l'erta:
erta nevata alla suprema altura:
e su e su per la montana asprezza.
(206-208)

Secondo la tradizione mistica nella linea di Giovanni della Croce, il mistico deve sperimentare l'oscurità e lo sconosciuto per imparare a fare affidamento su una fede oscura e purificatrice che è il sentiero verso l'unione mistica:

La caligine cupa ormai mi schiaccia:
sfuggo qua, là: par d'ogni parte abisso...
Quando in terror moriva la speranza,
fiavole giunse l'eco d'un belare:
l'agnellino!
(218-22)

L'offerta di aiuto è costantemente ripetuta ma accettata solo con grande difficoltà: come la capacità di dare fiducia essa comprende necessariamente la negazione del suo lato narcisistico che induce il poeta ad affermare: «Io sono la realtà»:

...al richiamo balzo in cuore
teso l'orecchio dietro quell'indizio.
Ma l'insidia mi spia; corto il fiato,
quasi riprende angoscia fino al pianto.
Mentre ritento, smarrito, ogni varco,
dolce il belato prossimo mi trema
(222-27)

Questo approfondimento è l'espansione di fede caratteristica dello stadio illuminativo e porta ad un sollevamento momentaneo del velo che tiene celato all'occhio della mente lo stato soprannaturale dell'anima²⁰:

si dirada il velario, filtra luce
(228)

È una percezione empirica della presenza di Dio nell'anima, che libera un senso di amore e gratitudine unendo quella, prodiga, con il suo salvatore (l'Agnello di Dio, «Ecce Agnus Dei») in un bacio:

d'una carezza sfioro il roseo vello
 con l'anima in un bacio...
 (233-34)

L'unione porta la trasformazione: «Ora c'è via». La mano-guida della Madonna l'ha condotto attraverso il buio alla luce, attraverso il processo del morire e del risorgere, tramite il quale i desideri inquieti e autodifensivi sono liberati dai resti di narcisismo:

Fu la Madonna a prendermi per mano
 al Figlio ardente mi portò pietosa
 al felice patire di Cristo
 che trasfigura il viver di quaggiù
 in un principio dell'eterno amore,
 libero dono, pieno
 (245-50)

L'esperienza religiosa è espressa e realizzata per mezzo dei simboli fondamentali – gli archetipi. La *Madonna* compresa come l'*Anima* archetipo è una funzione mediatrice tra l'*ego* e il mondo interiore. Essa apre le vie allo sviluppo spirituale della persona e così gioca un ruolo importante nel cammino verso l'individuazione, l'integrità e la santità. L'*Anima* è designata come mediatrice tra il conscio e l'inconscio, essendo l'aspetto femminile di una persona che possiede una recettività, un'assenza di pregiudizio verso l'irrazionalità. Nell'uomo creatore questo atteggiamento femminile è in modo particolare significativo: spesso parliamo della concezione di un'opera e del partorirla. L'immagine di Rebora «Gesù amore in me fu gravidanza» (v. 301) contiene in se stessa l'elemento essenziale e la condizione che l'amore mistico sia sempre creatore. Rebora si serve della stessa immagine di *gravidanza* quando scrive di Rosmini come mistico: «Il suo patire ebbe gamma sconfinata, specialmente nella sfera delle pene intime che sono come la mistica gravidanza in quanti partoriscono Gesù»²¹.

In tutte le religioni del mondo il mistero della trasmissione della vita spirituale richiama a simboli della nascita e del generare. La sofferenza e l'oscurità hanno rappresentato stadi necessari lungo il pellegrinaggio verso la trasformazione e l'unione; essi hanno simbolizzato i periodi della gestazione, della germinazione che a turno scoppiano in manifestazioni di vita. Essi sono simboli ricchi di tutte le potenzialità dell'esistenza.

Tutti i mistici hanno un profondo convincimento che la Creazione, il Divenire, la Trasformazione debbano comprendere la sofferenza: «Suffering is the ancient law of love, there is no quest without pain, there is no lover that is not also a martyr»²². E Rebora afferma lo stesso a modo suo:

tutto è doglia del parto:
quanto morir perché la vita nasca!²³

Da qui la ricerca dell'Assoluto sprona i mistici all'unione sia con la realtà della sofferenza che con quella della gioia. Questa disposizione alla passività o alla *ricerca della sofferenza* che potrebbe portare in altre persone ad una grave nevrosi e ad una sterile privazione sembra esser usata efficacemente dal mistico.

Quando il mistico cristiano dice *Sanguis Christi inebria me* egli sta chiedendo il dono di vitalità divina, per un sorso del Vino della Vita Assoluta. Rebora non pone alcun limite ai suoi desideri e bisogni:

a me bisogna
tutto il Sangue di GESÙ
(252-53)

La contemplazione e l'Unione, è stato suggerito, esistono all'interno del contesto di una relazione; il mistico è attivamente consapevole del bisogno di rispondere alle richieste dell'Amore. La terza ed ultima sezione del *Curriculum vitae* inizia con questa premessa:

Riamato l'Amor, l'Amor vuol tutto.
(254)

L'esigenza primaria del sé è di incarnarsi, e deve essere manifestata coscientemente nella personalità e nell'azione²⁴. Da ciò la lotta, nella vita di ogni individuo, per giungere ad una qualche risoluzione della dissonanza tra i bisogni della personalità conscia e i dettami dell'io, è al centro del processo di individuazione: «nel fondo di ciascuna anima c'è sempre o Lucifero o Maria, a secondo che in essa c'è superbia o umiltà»²⁵. Lo stesso processo è espresso nei termini simbolici ed impressionanti:

E venne il giorno, che in divin furore

la verità di Cristo mi costrinse
a giustiziar e libri e scritti e carte
(255-57)

Un tale spogliarsi di beni personali a lui grandemente cari assume un significato ricco e positivo. È la dissoluzione di una persona che nasconde il suo vero essere: è un segno del suo abbandono totale e amoroso, riconoscendo l'assoluta realtà di Dio e il dominio totale che questo Dio ottiene. Per Reborà porta con sé nuovo vigore e libertà:

Allor che quanto m'era il piú del male
ridotto fu a un lacerato ammasso,
mi sentii lieve in libertà felice.
(259-61)

Questa libertà rende il mistico capace di essere totalmente captato da Dio in un possesso che non è inizialmente compreso con chiarezza, ma che viepiú invade il campo della coscienza²⁶:

Quando, preso da Te, Signor già pago
d'amarti tutto, pur se ancor non chiaro,
ciascun giorno salivo al tuo bel nido,
Madonna di Passèra, ove è sul lago
un poggio aperto a ogni vista amena,
(273-77)

L'esperienza e la nuova vita che ne deriva, Reborà le articola per mezzo del simbolo secolare del «tocco gentile» usato da Giovanni della Croce e da molti altri:

La tenerezza del divino Cuore,
che dal mistero Trinitario scende,
me, che da nove lustri già campavo
ma vita avevo da due anni appena,
rifece infante a scuola del Vivente.
(288-92)

L'immagine del bambino «in vita da due anni appena», «infante» e precedentemente in «Renatina di tre anni appena» rafforza il simbolo archetipo di promessa di un nuovo inizio ed evoca il comando «se non ritornerete come bambini non entrerete nel regno dei cieli»²⁷. Questa nuova nascita è la corona del processo di conversione e

della esperienza mistica «che dal mistero Trinitario scende». Per Rebora c'è al cuore della santità di Dio il mistero, il *Mysterium*, ciò che è il segreto della trasformazione della vita di un mistico; il segreto che rivoluziona l'intera visione della realtà e della sua stessa esistenza: «sembra dunque che il centro irradiante di tale tenerezza sia nel mistero Trinitario stesso»²⁸. San Giovanni evangelista semplicemente afferma questo dicendo: «Dio è amore», cioè Dio è la perfezione della relazione che è amore. Questo è il significato della Trinità. Il Cristo-simbolo è diventato così interiorizzato in Rebora che egli è in contatto diretto con la vita interiore di Dio che è una relazione – Padre, Figlio e Spirito Santo.

*Per Te, con Te, in Te, Gesù, ch'io veda
il Padre: e coi fratelli: un cuore solo;
sii Tu, Spirito, l'ultimo respiro*²⁹.

Ora Rebora può trarre un significato Trinitario dal suo nome *Clemens*, mentre invece era rimasto nel regno del mistero nella sua giovinezza:

Un dí, al ginnasio, della Fede ignaro,
l'insaziata fantasia
dall'aggettivo *clemens* fu colpita
gioendo dell'arcan del nome mio:
Ens Mens Clemens, mistero di Dio
Padre, Figlio e Spirito Santo,
eterna vita...
(36-42)

Nel *Curriculum vitae* l'esperienza è stata tramutata in parola e simbolo nella metafora del pellegrinaggio. L'esperienza è anche oggettivata nel disegno che Rebora pone al termine del poema:



L'emblema del cuore racchiuso all'interno di un cerchio da cui lingue di fuoco irradiano è frequente nei disegni emblematici medioevali. Le tre parti costituenti questo emblema si riferiscono alla Trinità: il cuore rappresenta l'amore e il centro mistico, il centro

rappresenta l'eternità e le fiamme l'irradiazione e la purificazione. È coerente con l'uso che Rebora fa di simboli e immagini che le gocce di sangue sostituiscano le lingue di fuoco mentre ritengono ancora lo stesso campo di significato. L'aggiunta, a questi elementi già significativi, della croce – il segno centrale della cristianità, simbolo del paradosso «chi perde la sua vita la salverà» («quella vita che in morir s'espande»)³⁰, il cui simbolo è arricchito da ulteriori sfumature dovute alla sua associazione con il fuoco³¹ – rafforza gli aspetti di unità. La croce è il simbolo che espande in ogni direzione e le unisce tutte al suo centro: posta al centro mistico del cosmo diventa il ponte o la scala attraverso la quale l'anima può raggiungere Dio; il piano orizzontale e quello verticale sono uniti; passato e futuro, tempo ed eternità, storia e trascendenza sono ristabiliti al centro. L'apprezzamento di Rebora per il significato simbolico delle dimensioni della croce può esser visto nel libro *Rosmini asceta e mistico*: «E trionfa (la Carità) perché ha le dimensioni dell'insanguinata croce di Gesù: in essa appunto riconobbero i santi espresse simbolicamente le quattro infinite dimensioni della Carità di Dio»³².

La «M» dal cui centro si erge la croce è il simbolo cristiano di Maria ed esprime, ad un primo livello, la fonte principale della devozione di Rebora alla Madre di Gesù. Su una base simbolica più vasta, abbiamo connessioni intrecciate e associate alle immagini di acqua, vite, sangue che mantengono l'intero disegno emblematico all'interno di un simbolismo mistico unificato: l'insieme dei simboli che esprimono più tradizionalmente l'esperienza di unione che consiste in fuoco-acqua-albero-cibo-bevanda.

È una tentazione vedere in questo disegno un esempio di «Mandala» personale; tuttavia, non aderisce strettamente al criterio normale, e molto significativo, per illustrare il modello generale. Un «Mandala» è considerato un modo tipico di auto-oggettivazione (integrità) in forma circolare; il centro è enfattizzato e incorpora qualche rappresentazione simbolica quaternaria (ad esempio una croce o un quadrato) simboli di totalità, integrità e divinità. È un simbolo della meta della vita umana: quell'espressione armoniosa del conscio e dell'inconscio verso il quale ci muoviamo nel processo dell'individuazione. Un «Mandala» appare spesso dopo lunghi periodi di sviluppo psicologico come per simbolizzare la liberazione dalla conflittualità degli opposti e per indicare il luminoso impatto della riconciliazione.

La lingua di mistica unione non sembrerebbe esprimere primariamente una sensazione spirituale o un'avventura spirituale del mistico; ne esprime invece in primo luogo la realtà, la natura, le sofferenze e la bontà di Dio. Sembra piuttosto esprimere la mutua relazione tra Dio e l'anima mettendo a fuoco questi due antipodi dell'esperienza. Questo aspetto emerge in Rebora in tutta la semplicità autentica di un dialogo tra l'Amato e l'amante, ridotto all'essenziale:

Palpiti in me: «Mi vuoi?» Dico: «Ti voglio»³³.

– Oh vienì! – Sí, vengo³⁴.

Il mistico non sta necessariamente cercando di comunicare la sua esperienza ineffabile: egli sta più probabilmente usando la lingua per motivare altri nella loro illuminazione attraverso le loro esperienze mistiche piuttosto che annunciare verità metafisiche. Rebora ci dà informazioni molto chiare di questo riferendosi alla sua vita quando scrive dell'effetto che facevano su di lui gli scritti di Rosmini: «...il suo segreto era quello che mi interessava; la parte ignea della sua natura, accostata con la meditazione dei suoi scritti a me accessibili, andava producendo nel mio interno un soprannaturale benessere (che rifluiva talvolta sul fisico); le mie ossa si mettevano a posto, i polmoni respiravano profondo, e il pensiero non faceva da trapano, gioiva del dono dell'intelligenza; mi muovevo finalmente nella parola di Dio come nel mio elemento: la Buona Novella del Regno operava; per cui il dolore cresceva in amore, e il Miserere si compiva nel Magnificat»³⁵. Sembra essere la stessa idea che ispira il commento: «...uscendo da una lettura di poesia (e qui bisognerebbe dire delle altre arti, ciascuna col suo dono sublime, e della musica che nei grandi è quasi donazione di carità) ci si potrebbe sentire più incoraggiati al bene e all'eterno»³⁶.

Abbiamo visto che la poesia era per Rebora «modo concreto di amar Dio e i fratelli». La sua poesia, che può solo essere stata scritta dall'abbondanza della sua relazione con Dio («santità soltanto compie il canto») è compiuta perché è il mezzo per suscitare emozioni, creare immagini e motivare un responso così che ognuno possa cercare il suo modo di salvezza attraverso la sua relazione personale con Dio:

*Se il sole splende fuor senza Te dentro,
tutto finisce in cupa nebbia spento*³⁷.

È già stato suggerito che l'esperienza di unione è espressa con molta costanza nella serie di simboli fuoco-acqua-albero-cibo-bevanda. Il fuoco, con il suo carattere ambivalente rivelato nelle proprietà distruttrici e creatrici che esso possiede, è un forte portatore di un dualismo persistente o di una fusione di opposti che è essenziale al simbolismo mistico. Il fuoco è il simbolo universale dell'amore. Il Dio che parla dal fuoco (cfr. l'episodio di Mosè e il roveto ardente) è un potere di vita che vuole unire se stesso, comunicare se stesso e propagare se stesso come fiamma. Quando un'anima è trasformata in fiamma allora l'unione è completa³⁸. Per Rebora questa perfetta fusione avviene innanzitutto nella persona di Maria «che del Fuoco è Fiamma»³⁹; essa è «sfavillio del Figlio»⁴⁰. Il fuoco purifica e trasforma; ha bisogno della notte per manifestare la sua bellezza; quando è confrontato con l'acqua diventa fonte di Vita.

Rebora intreccia questi tre simboli base, fuoco-notte-acqua, con un quarto, il *sangue* di *Notturmo*. Il titolo della poesia crea e avvolge l'ambiente dell'oscurità che è rafforzata nelle immagini evocate dalle parole *vuoto, fisiche miserie, oscuro, sotto, scorda, profonda, quaggiù, muoio*. Nel primo verso «sangue» e «fuoco» sono fusi insieme dal potere di Gesù nel desiderio di unione con Cristo. Il «per» ambivalente sembra a prima vista essere una funzione e del potere e del desiderio: il sangue sta bruciando perché Gesù lo ha acceso. Tuttavia il secondo verso velocemente nega il potere del desiderio del mistico. Nessuna volontà umana può raggiungere l'unione mistica: «la parola è vuota». Il potere dell'unione è riaffermato al verso 20: «Il sangue brucia: Gesù mette fuoco». Il sangue che anela e brucia, purifica e desidera perché è fuso con il simbolo del fuoco; è il «Sangue che è fuoco» come Rebora proclamò nella poesia *La speranza*⁴¹. In ciascun caso Fuoco-Sangue è un simbolo divino che significa Dio.

Benché il fuoco sia un simbolo mistico utilizzato costantemente nei secoli, il simbolo del sangue è presente più raramente nel linguaggio dei mistici. Il simbolo della fusione di fuoco e sangue è presente invece negli scritti di Caterina da Siena ed è uno dei suoi simboli preferiti: «Cognoscerai da me che v'ho amati prima che voi foste; e per l'amore ineffabile che Io v'ebbi volendovi ricreare a grazia v'ho lavati e ricreati nel sangue de l'unigenito mio Figliuolo sparto con tanto fuoco d'amore»⁴². In una lettera a Frate Raimondo da Ca-

pua dell'Ordine dei Predicatori essa scrive: «Io dissi che io desideravo di vedervi sposo vero della Verità. Annegatevi dunque nel Sangue di Cristo crocifisso, e bagnatevi nel Sangue, e inebriatevi del Sangue, e saziatevi del Sangue e vestitevi del Sangue»⁴³. Di questo stesso vocabolario si serve Rebora quando parla di Rosmini: «l'amore di Gesù Cristo e a Gesù Cristo erano le arterie e le vene della sua carità. Nel Sangue di Gesù si lavava, accendeva, fortificava»⁴⁴.

L'accostamento di sangue e acqua come immagini intercambiabili ognuna delle quali penetra nel campo d'influenza dell'altra è suggerito dalle proprietà purificatrici e rigeneratrici condivise da entrambi: «Se col Sangue Gesù non ci lavasse!»⁴⁵; e di nuovo in *Bocciolo di rosa reciso*⁴⁶, dove l'effetto vivificante dell'acqua sul bocciolo di rosa è dato in un confronto diretto con l'effetto del sangue sul cuore.

Un'estensione della correlazione sangue-acqua è quella di sangue-oceano. Per Caterina da Siena Dio è *Oceano pacifico* ed essa esprime la relazione di unione nell'immagine di un pesce (l'anima) che nuota nell'oceano della divinità: «l'Anima all'ora è in Dio, e Dio nell'anima, sí come il Pesce, che sta nel Mare, e il Mare nel Pesce»⁴⁷. Quando Rebora sta soffrendo per l'assenza di quella unione sperimentata con Dio egli prende in prestito l'immagine del pesce di Caterina e la gira a rovescio:

Pesce, come fuor d'acqua boccheggil
Rondine fremi, privata del volo!
Polmon, se ti manca, t'accorgi dell'aria!
E non m'accorgerò di Te, Signore,
vivente d'ogni vivo e d'ogni bene
mentre tutto vien meno, e basti solo?⁴⁸

Il dolore dell'assenza non verrebbe sperimentato così intensamente se la realtà della presenza non fosse stata sentita così profondamente. In realtà la stessa assenza è la rivelazione di una presenza – «l'intimo canto / che il dolor trae da chi spera e prega»⁴⁹.

Tutti e tre i simboli di sangue, fuoco e oceano sono utilizzati per esprimere il desiderio che il mistico ha per la realtà dell'unione:

Mamma di Paradiso
sfavillio del Figlio
fa' ch'io di Lui in ogni fibra avvampi
con adorante stupore,

e beva, e mi consumi, e mi sommerga
 il veemente suo Sangue che arde
 dai Tabernacoli, e ferve, e ne straripa
 deificante in cosmico lavacro
 l'impeto che allietta la Città di Dio⁵⁰.

Un tale desiderio è la preghiera di tutti i mistici.

Curriculum vitae era stato, per Rebora, il modo di rivivere il cammino interiore che lo aveva portato all'estate del 1955. Dopo il suo grave secondo attacco di paralisi, nell'ottobre dello stesso anno, egli camminò nel buio della morte per due anni. Come il 1955, anche il 1956 fu un anno ricco di poesie che scaturivano da un'acuta e sofferta desolazione spirituale⁵¹. Queste poesie davano espressione alle cupe notti dell'anima che Rebora soffrì tanto nella sua condizione fisica di uomo affetto da una paralisi che progressivamente lo debilitava, quanto nel suo stato spirituale di un essere che è «come maledetto»⁵². L'oscurità interiore era radicata nella sofferenza esterna: la vita interiore e quella esteriore erano una sola cosa.

Come chi aveva fatto voto di chiedere al suo Dio: «IN OGNI TEMPO LA GRAZIA / DI PATIRE E MORIRE OSCURAMENTE, / SCOMPARENDI POLVERIZZATO NEL- / L'OPERA DEL TUO AMORE»⁵³ egli doveva ora viverne il suo compimento: «Misteriosa la volontà di Dio!... Ho chiesto al Signore di farmi concime della sua vigna, il Signore mi ha preso in parola»⁵⁴.

Il diario dei suoi ultimi anni, tenuto dal suo infermiere e fratello rosminiano, è un documento straordinario che evidenzia molto chiaramente come non vi fosse separazione tra la poesia e la vita per Rebora. Da solo nell'oscurità terrificante egli visse l'aspetto di Gesù⁵⁵ che aveva dipinto ne *Il Gran Grido*, *Solo calcai il torchio*, *Tutto è al limite, imminente*: - gli ultimi momenti di Gesù nella sua passione. Paura, dubbio e un senso di rifiuto lo invadevano in questi ultimi mesi, riflettendo in parte quell'abbandono tenebroso che si era espresso nel grido della croce: «Elí, Elí, lema sabactani?» (Mio Dio, Mio Dio, perché mi hai abbandonato?) (Ps. 22). Dalla sua croce che era il letto d'infermità l'invocazione di Rebora era espressa secondo l'esperienza ed il linguaggio personali: «Madonna!... Madonna!... Maria... Sono abbandonato»⁵⁶; «Signore aiuto! Aiuto!... Signore, Signore, perché?»⁵⁷. Leggere quel diario vuol dire ritrovare a più riprese il vivere esistenziale della esperienza di Giovanni della Croce nella *Notte dell'Anima*⁵⁸.

Rebora era solamente interessato a lasciare che Dio divenisse il Signore assoluto della sua vita: «per vincere la battaglia contro il demonio, ci vuole abbandono assoluto, totale, in Dio, non solo in determinati casi e circostanze ma *sempre*.

«*Impotenza nostra assoluta: Sine me nihil potestis facere*: niente, nulla, zero. Potenza nostra in Gesù Cristo: *Omnia possum in eo qui me confortat*... Il pieno, sincero, spassionato riconoscimento del nostro niente è il fondamento di tutto. Tutto, tutto, tutto è *grazia*»⁵⁹.

Negli ultimi mesi della sua vita Rebora aveva sperimentato un profondo senso di pace perfino nel mezzo di terribili sofferenze fisiche e morali. Scrive Ezio Viola: «sebbene il padre riveli forti oscurità interiori, queste non gli impediscono di dire: "il mio spirito gode di *una profonda pace*"»⁶⁰. Tuttavia Rebora doveva aggiungere qualche mese dopo: «Tra me e Dio c'è un muro! Non sento più nulla!»⁶¹.

L'ultima parte del cammino può soltanto essere percorsa nella notte cupa, se essa deve realizzare la trasformazione che abolisce ogni distanza tra l'ideale e la realtà. L'ossessione di Rebora con il suo Dio – la sua *Mania dell'Eterno* – l'aveva portato al suo «calvario». Lo schema della vita di Gesù, che è il modello di tutti i mistici cristiani, dimostra che la trasfigurazione sperimentata sulla montagna fu seguita dal Getsemani e dal Calvario prima di raggiungere il compimento nella Resurrezione. Questo fu anche lo schema di Rebora. L'unione totale di amore che era stata la sua meta ultima era stata preparata nella classica tradizione mistica:

ma santità soltanto compie il canto⁶².

Note

¹ *Curriculum vitae*, vv. 1-8. Da *Le poesie*, Garzanti, Milano, 1988, p. 292.

² Trad.: «Dopo aver stabilito quella comunione, riordinato le loro vite intime su livelli trascendenti, ed essendo uniti alla Fonte non in mere estasi temporanee ma in virtù di uno stato permanente dell'anima, furono costretti ad abbandonare la loro solitudine e a riprendere in qualche modo il loro contatto col mondo, per divenire lo strumento per mezzo del quale la Vita defluisce ad altri uomini» (da E. Underhill, *Mysticism*, Methuen, London, 1912³, p. 210).

³ Così scrisse il poeta in una lettera a Clemente Riva, citata in *Il silenzio di Clemente Rebora*,

«Il Popolo», 11.12.1957: «quella qualsiasi vena poetica che mi era stata donata, è esaurita: si vede che era torrentizia e non fluviale: e quella poca linfa che è rimasta va forse ad alimentare il rigagnolo della mia vita interiore».

- ⁴ C.G. Jung, *The Practice of Psychotherapy*, in *The Complete Works of C.G. Jung*, Routledge and Keegan Paul, London, 1957, 1970, 1974, vol. XVI, p. 174.
- ⁵ Spesso vista come il principio femminile di Dio. Secondo Jung è il quarto stadio di crescita dall'amore erotico all'amore mistico.
- ⁶ Cfr. *Frammenti lirici*, I e II.
- ⁷ Da una lettera a Giuseppe Prezzolini del 31.01.13. In *Lettere* (2 vv.) a cura di M. Marchionne, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1976-82, I, p. 147.
- ⁸ Lettera a Piero Rebora del 6.01.26, ivi, p. 495.
- ⁹ Lettera a Piero Rebora del 25.05.28, ivi, p. 576. I corsivi sono nostri.
- ¹⁰ Lettera a Piero Rebora dell'11.11.28, ivi, p. 587.
- ¹¹ Lettera a Piero Rebora del 25.05.28, cit.
- ¹² Lettera a Adelaide Coari del 27.04.29, ivi, p. 601.
- ¹³ Cfr. *Genesi*, XXXII, 26-30.
- ¹⁴ L'archetipo del vecchio saggio racchiude la personificazione dello spirito di saggezza, la capacità di visione e di penetrazione nel significato delle cose, e di predizione del corso del futuro.
- ¹⁵ Cfr. G. Papini: «Nell'alta notte agostana, / sotto il perlato brivido, / fuori della mia tana / inginocchiato, riconobbi Iddio». Da *Felicità irrimediabile*, in *Poesie e fantasia*, Mondadori, Milano, 1958, p. 64.
- ¹⁶ Cfr. ivi: «Inginocchiato tra i sassi e tra i cardì, / presso la balza che porta la croce, / vidi nel buio i suoi sguardi / e mi parlò la sua voce».
- ¹⁷ San Giovanni della Croce, *Llama*, IV, 5. IV: «Come ti sei destata nel mio seno, gentile ed affettuosa!». V: «E questo è il grande piacere di tale risveglio: conoscere le creature attraverso Dio e non Dio attraverso le creature; conoscere gli effetti attraverso la loro causa e non la causa attraverso gli effetti; perché quest'ultima conoscenza è secondaria, mentre l'altra è essenziale» (da *The Complete Works of St John of the Cross*, edited and translated by E. Allinson Peers, Burns Oates and Washbourne Ltd, London, 1935).
- ¹⁸ Rebora paragonò i compiti di Maria e Beatrice nelle lettere n. 843 e 849, *op. cit.*; le lettere n. 822 e 950 si riferiscono alla missione di Beatrice; molte lettere parlano della missione di Maria.
- ¹⁹ Cfr. San Giovanni della Croce, *Subida*: «In una notte buia... avanzai», *The Complete Works...*, cit.
- ²⁰ Cfr. San Giovanni della Croce, *Llama*, I, V, 7: «Sebbene l'anima sia sostanzialmente in Dio, come è ogni creatura, Egli ritrae dal suo cospetto alcuni dei veli e dei sipari che le sono dinanzi, cosicché ella possa vedere qual è la Sua natura», ivi.
- ²¹ *Antonio Rosmini asceta e mistico*, La Locusta, Vicenza, 1980, p. 27.
- ²² «Soffrire è l'antica legge dell'amore, non c'è ricerca senza pena, non c'è amante che non sia anche un martire» (da *The Life of Blessed Henry Suso by himself*, Burns, Lambert and Oates, London, 1865, IV, p. 16).
- ²³ Da *Poesia e santità*, vv. 3-4, *Le poesie*, cit., p. 304.
- ²⁴ Secondo Jung ogni cosa presente nell'inconscio cerca una manifestazione esterna, e la personalità stessa desidera svilupparsi dai suoi stati inconsci per avere esperienza di sé come

- un tutto: «Il Sé come l'inconscio è un esistente *a priori*, da cui si sviluppa l'ego. È... una prefigurazione inconscia dell'ego». (da C.G. Jung, *Psychology and Religion*, v. XI di *The Complete Works...*, cit.).
- ²⁵ E. Viola, *Mania dell'eterno* (gli ultimi due anni della vita di Clemente Rebora nel diario del suo infermiere), a cura di E. Fabiani, La Locusta, Vicenza, 1980, p. 26.
- ²⁶ Questa crescente invasione sembra essere segnalata dal «poggio aperto a ogni vista» del verso 277.
- ²⁷ Marco, X, 15.
- ²⁸ *Antonio Rosmini asceta e mistico*, cit. p. 142.
- ²⁹ Epigrafe del *Curriculum vitae*, cit., p. 291.
- ³⁰ Luca, XVIII, 33; *Elevazione spirituale*, dai *Canti dell'Infermità*, op. cit., p. 262.
- ³¹ «Quella croce è un albero piantato sul fuoco con fiamma invisibile, che illumina il mondo. La fiamma è amore. L'amore è nel seno di chi muore su di esso» (da T. Traherne, *Centuries of Meditation*, ed. Bertram Dobell, London, 1908, I, 60, p. 43).
- ³² *Op. cit.*, p. 122.
- ³³ *Erra una mosca, si arresta*, v. 10; *op. cit.*, p. 402.
- ³⁴ *Cinquantesimo di vita religiosa di P. Giuseppe Bozzetti*, v. 22; *op. cit.*, p. 396.
- ³⁵ «Charitas», ottobre 1951, p. 299. Ora in C. Rebora, *Rosmini*, a cura di A. Valle, Longo, Rovereto, 1987, p. 40.
- ³⁶ Lettera a Piero Rebora del 12.11.50, in *Lettere*, cit., II, p. 134.
- ³⁷ *Preludio ai «Canti dell'Infermità»*, vv. 1-2, cit., p. 261.
- ³⁸ Nella tradizione della preghiera cristiana l'immagine esprime la divinizzazione dell'anima tramite la contemplazione infusa.
- ³⁹ Cfr. *Notturmo*, op. cit., p. 273.
- ⁴⁰ Cfr. *Pesce, come fuor d'acqua boccheggil*, op. cit., p. 400.
- ⁴¹ *Op. cit.*, p. 254.
- ⁴² Caterina da Siena, *Dialoghi*, Girolamo Gigli, Siena, 1702, cap. IV, p. 5. Rebora aveva studiato gli scritti di Caterina da Siena nel 1928, secondo quanto scrive Artal Mazzotti nel saggio *Incontro con Clemente Rebora*, «Letterature Moderne», ott.-dic. 1962.
- ⁴³ In *Le più belle pagine di Caterina da Siena* scelte da Tommaso Gallarati Scotti, Fratelli Treves, Milano, 1922, p. 44.
- ⁴⁴ *Antonio Rosmini asceta e mistico*, cit., p. 116.
- ⁴⁵ *Trittico: il lebbroso*, v. 5, cit., p. 318.
- ⁴⁶ Ivi, p. 395.
- ⁴⁷ *Dialoghi*, cit., II, p. 3.
- ⁴⁸ Vv. 1-6, *op. cit.*, p. 399.
- ⁴⁹ Ivi, vv. 10-11. Cfr. Paul Verlaine, *Sagesse*, il verso 14 di *Mon Dieu m'a dit*: «Lamentable ami qui me cherche où je suis», cfr. *Oeuvres poetiques completes*, Pleiade, Monaco, 1965.
- ⁵⁰ *Pesce, come fuor d'acqua boccheggil*, vv. 28-36, cit.
- ⁵¹ Molte di queste poesie composero i *Canti dell'Infermità*, a cui abbiamo già fatto riferimento in questo saggio.
- ⁵² Cfr. *Notturmo*, cit.

⁵³ J.M.J. *Voto emesso sub gravi*, in *Le poesie*, cit., p. 444.

⁵⁴ E. Viola, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁵ Cfr. la lettera a Giovanni Salzotti del 24.11.53: il «capolavoro, che è il farsi autenticamente santi, sfaccettature dell'Unico Diamante, il Santo dei Santi». Sta in *Lettere*, cit., II, p. 159.

⁵⁶ *Mania dell'eterno*, cit., p. 54.

⁵⁷ Ivi, p. 55.

⁵⁸ «Quella notte tremenda di contemplazione in cui, con intento prefissato, Dio prende con sé l'anima in modo da poterla condurre all'Unione Divina». Cfr. *The Complete Works...*, cit.

⁵⁹ *Mania dell'eterno*, cit., p. 23.

⁶⁰ Ivi, p. 25.

⁶¹ Ivi, p. 40.

⁶² *Poesia e santità*, v. 9, cit. p. 304.

Alfeo Valle

L'esperienza religiosa e poetica di Rebora
nel «periodo roveretano»

Il periodo roveretano della complessa vicenda reboriana si caratterizza per aspetti e richiami che coinvolgono tutta la sua esperienza religiosa ed umana. Per ben comprenderlo e correttamente inquadrarlo è necessario stabilirne le connessioni con tutto il cammino del poeta, attraverso la prospettiva religiosa, non solo della seconda epoca della sua vita, ma pure della prima, quella dell'inquieta e tormentata ricerca. Solo, infatti, la prospettiva mistico-religiosa permette di cogliere nei suoi scritti e nelle sue poesie una presenza costante di continuità che raggiunge il massimo della manifestazione nel periodo roveretano ed in quello seguente.

Nel 1909, scrivendo al padre, Rebora stabilisce con determinata fermezza gli orizzonti della sua concezione intellettuale ed umana: «Io sto con Buddha Cristo Dante Bruno... Vico Alfieri e Leopardi; modestamente secondo la mia statura. Non faccio professione di fede che sarebbe inutile»¹. Era stato battezzato infante, ma poi nulla più. Non era né credente, né quindi praticante, tuttavia Cristo è presente tra i suoi modelli ispiratori. Nel *Curriculum vitae* poi, nel 1955, due anni prima della morte, ripensando poeticamente la prima epoca della sua vita, vi scorge riconoscente l'opera del Cristo, del cui «carattere» era stato segnato nel Battesimo: «Ero a ott'anni una bruna susina / intatta ancora nella sua pruina, / l'ignorato Battesimo operando»². In un altro scritto meglio puntualizza: «Oh, l'esigenza battesimale non lascia tregua fino a che non venga corrisposta»³. Ed egli coglie in momenti preziosi quest'azione nascosta e potente, que-

sta presenza misteriosa, della quale non aveva consapevolezza. Sentiva la mancanza della conoscenza e comunione col Cristo. Si rivede ragazzo: «fuor scapigliato, come uno scugnizzo, dentro gemevo, senza Cristo»⁴. La sua andata in guerra, l'isolamento, «come laccio alla gola»: «Ma ov'era in covo il serpe del peccato, / appesa stava un'icona materna. / E d'un mi accorsi: c'era Uno in Croce: / si struggeva a guardarmi in un'offerta / soave: solo mi voleva bene; / piú tardi intesi la Sua parola interna»⁵. Le sue escursioni, solitario, sui monti: «Sgomento, un giorno, fra le nevi, a un passo, / tra cupe vette sotto un cielo basso, / scorsi Cristo in imagine di rupe»⁶. Un altro momento del suo «andar ansioso a contemplar ghiacciai»: «in un mattino alpino io sfiorai / senza far cenno un alto Crocifisso. / Piú oltre, avverto la testa scoperta: / ritorno, alla ricerca: / stava il berretto al piede della Croce»⁷. Un'altra volta si perde nella nebbia sui monti, ed il dolce belato di un agnellino, che trova vicino alla madre, lo riporta sul giusto sentiero: «Nel proseguir poi lieto del cammino, / la pecora pensando e l'agnellino / presagio sorse nella fantasia: / *Ecce Agnus Dei* (mi dissi?) e per Maria»⁸. Vengono, poi, l'amicizia con anime credenti che pregano per lui, e la sconvolgente lettura della passione dei Martiri Scillitani.

Cosí, gradualmente, negli anni della ricerca e del tormento, emerge e si fa viva la figura del Cristo. E giunge il momento culminante della resa:

E venne il giorno, che in divin furore
la verità di Cristo mi costrinse
a giustiziar e libri e scritti e carte:
oh sí che quello fu un gran bel stracciare!⁹

Si compie l'azione nascosta e incidente del Cristo. Rebora afferrato da Lui, si annienta in Lui. Il resto non serve piú, è superato, è inutile, si chiami pur Buddha Dante Vico Bruno Alfieri Leopardi. Inizia la nuova vita, e il «Ciel» gli indica il cammino e la nuova guida da seguire. È l'incontro con Rosmini:

La tenerezza del divino Cuore,
che dal mistero Trinitario scende,
me, che da nove lustri già campavo
ma vita avevo da due anni appena,
rifece infante a scuola del Vivente.
E fui dal Ciel fidato a quel sapiente

che sommo genio s'annientò nel Cristo
 onde sol Sua Virtù tutto innovasse.
 Dalla perfetta Regola ordinato,
 l'ossa slogate trovaron lor posto:
 scopri l'intelligenza il primo dono:
 come luce per l'occhio operò il Verbo,
 quasi aria al respiro il Suo perdono:
 Gesù Amore in me fu gravidanza¹⁰.

Questo brano poetico, in cui Rebora rivive la sua consacrazione religiosa, è tutto incentrato su Cristo e Rosmini. È questo il nuovo mondo in cui respira a pieni polmoni e si matura il suo spirito. Sono scomparsi gli altri maestri, e insieme per un lungo tempo scompare anche la poesia. Ben appare quanto profondamente Rebora aveva assimilato lo spirito e la portata di Rosmini. In poche e concise parole ci dà i lineamenti della figura e dell'opera di Lui: «Sapiente e sommo genio, che s'annienta nel Cristo perché solo la Sua Virtù tutto innovasse»: questa puntuale valutazione ci rimanda agli scritti di Rosmini, oltre che alla sua vita, e particolarmente all'*Introduzione alla Filosofia* con il profondo saggio sull'*idea della sapienza*; e richiama la testimonianza del roveretano che si consacra a Cristo, tutto e solo impegnato in Lui nel rinnovamento del pensiero, della Chiesa e della società. Ed è la Regola di lui, – «perfetta», si noti, vien definita da Rebora, – che placa le sue inquietudini, ordina e fa rivivere il suo spirito.

Tale beatificante assestamento, dopo il tormento e la ricerca, avviene negli anni che seguono l'entrata di Rebora nell'Istituto della Carità, anni vissuti nel raccoglimento e nella riservatezza: dal 1931 al 1938 al Calvario di Domodossola per il noviziato, gli studi teologici; quindi, dal 1938 al 1945 è direttore spirituale nel Collegio Melerio Rosmini di Domodossola e nell'Istituto Rosmini di Torino.

Nel 1945 l'obbedienza gli affida l'attività sacerdotale nella Comunità religiosa della casa natale di Rosmini a Rovereto, quale prete assistente nella chiesa di Loreto. Vi rimane fino alla metà di dicembre del 1952 quando, recatosi a Stresa per impegni di apostolato sacerdotale, vi è trattenuto perché colpito da paralisi, inizio dell'infermità che lo porterà alla morte nel 1957.

Così, il periodo roveretano si pone al centro della sua nuova vita tra il momento del raccoglimento formativo e la malattia. Ed avviene il suo rientro attivo nel mondo che aveva abbandonato. Ma è un Rebora tanto diverso dal primo, «uomo nuovo», interiormente paci-

ficato, «alter Christus», direttore delle anime, consolatore degli afflitti e dei poveri. Ritorna anche conferenziere, poeta, studioso e scrittore «rosminiano». Rinato in Cristo e Rosmini qui a Rovereto recupera trasfigurata e purificata la sua prima esperienza esistenziale, assumendo un'attività completa nella varietà degli impegni verso ogni ceto di persone. Negli anni precedenti della sua rinascita spirituale era rimasto chiuso in un ambiente limitato d'influenza, e tutto raccolto nella sua interiorità; ora, qui, nella nuova mansione esplode il suo ardore per Cristo e le anime, rinnovando in una dimensione ascetica e mistica l'innato trasporto verso i fratelli, specialmente i più deboli e bisognosi. Si prodiga nella predicazione, in conferenze spirituali, in colloqui, in visite a Milano, a Brescia, a Tortona, a Lentate sul Seveso, a Domodossola, a Trento, a Bolzano, per incontri ed esercizi spirituali¹¹.

Nella chiesa di Loreto, in confessionale, nella casa natale di Rosmini, Rebora era sempre pronto per tutti, cordiale, affettuoso, amico: per ascoltare, consigliare, confortare e soccorrere. Tanti si rivolgevano a lui per aiuti spirituali e materiali. Lo abbiamo ampiamente documentato nelle preziose testimonianze raccolte da Remo Mutinelli e pubblicate dall'editore Longo in questi giorni¹². Scriveva al fratello Piero: «Mi trovo semisfinito, e talvolta oppresso dalle pene altrui, e dai bisognosi a cui so troppo sgraziatamente sovvenire»¹³.

Il fatto più sintomatico del periodo roveretano è il riavvicinamento di Rebora alla poesia. Appare provocato da situazioni esterne, quali la pubblicazione di tutte le sue poesie promossa dal fratello Piero¹⁴, e le richieste dei Superiori religiosi e degli amici; ma in effetti si verifica dall'interno della sua maturazione spirituale: «Mi sento interiormente più vicino al canto di quanto non lo fossi dopo la chiamata», scrive al fratello Piero nel 1949¹⁵. Renata Lollo nel suo acuto saggio segue e documenta tutto l'evolversi del risveglio poetico di Rebora e ne propone una valutazione critica dei singoli momenti¹⁶. Sono di questo periodo le sue poesie sulla *Speranza*, *L'Annunciazione*, *Amor dammi l'Amore*, *La Chioccia*, una *Canzoncina popolare a S. Anna* (musicata e cantata nella chiesa di Loreto), la lirica alla *Regalità di nostro Signore Gesù Cristo*, richiestagli dall'Arciprete di S. Marco; l'inno *Alla Mamma*, per la «peregrinatio Mariae»; e per la «Fiera letteraria» le poesie: *Bocciòlo di rosa reciso*, *Passa la Mamma*, (rifacimento dell'inno *Alla Mamma*), *Aspirazione*.

Il canto rinasce lentamente da un mondo interiore inondato di

luce e riposato nella verità, ardente di carità, in cui Cristo e Rosmini «hanno fatto gravidanza», secondo la sua icastica espressione. E Rebora sente l'esigenza urgente di giustificare questa seconda epoca del suo poetare al fine di nettamente distinguerla dalla poesia precedente la «chiamata». I motivi primi, immediati, sono l'obbedienza dei Superiori e l'impegno di far del bene, cioè, in termini spirituali, poesia quale esercizio ascetico religioso, esercizio di carità. Queste motivazioni raggiungono, poi, compimento e valore nella nuova concezione della poesia che Rebora acquisisce per ispirazione mistica, come egli stesso confida al fratello Piero nella lettera del 12 dicembre 1950:

«a me è parso avvertire questa mattina» – «mentre ero nel ringraziamento dopo la S. Messa, quando talvolta il Sangue di Gesù circola ancora nell'intimo secondo il *Fluminis impetus laetificat Civitatem Dei* – che la poesia, essenzialmente dopo che il Vivente, Amore infinito, si è fatto creatura, è uno scoprire e stabilire convenienze e richiami e concordanze tra il Cielo e la terra e in noi e tra di noi, ad esprimere (balbettando) l'intima armonia che fa una sostanza in Tre Persone e la Divinità una con l'umanità nel Verbo Incarnato e le membra di Cristo una cosa sola con Gesù come Egli è uno col Padre, e via via in conseguenza un'aspirazione saliente dell'universo creato che ha l'esigenza di ascendere inanellandosi dal regno minerale al vegetale e da questo all'animale e da questo all'umano, e noi incorporati al Figlio di Dio fino a giungere un giorno – se stiamo uniti come tralci alla vite – a inabitare per sempre nell'ineffabile fuoco d'amore che è il seno della Santissima Trinità mediante la divina maternità dell'Assunta.

«Ma come ora e qui tutto è travaglio di gestazione [...] questa gaudente certezza di Amore si attua attraverso i misteri del dolore per riuscire finalmente, a suo tempo, nell'alleluja della gloriosa eternità regale e nuziale. La poesia quindi – intesa in modo totale, ossia cattolico – è la bellezza che rende palese, come arcano riverbero – la Bontà infinita che ha sí gran braccia... e deriva qualcosa della grazia (dove ci sia stata vera ispirazione, e quindi annientamento del vecchio uomo) a farci più buoni, concordi, fiduciosamente abbandonati nella Provvidenza del Celeste Padre e uniformati al Figlio crocifisso e abbandonato: vogliosi di avverare – come esuli ma già concittadini della Patria di Luce, e correndo incontro allo Sposo che è venuto e che

viene e che verrà – il cuore uno e anima una nella carità fraterna che è pur giustizia amorosa»¹⁷.

Questa «nuova concezione» della poesia del «nuovo Rebora» caratterizza la maturazione interiore raggiunta nel periodo roveretano e darà i suoi frutti migliori nei *Canti dell'Infermità* e negli *Inni*. E si presenta con particolari connotazioni. Nella sua forma di una certa qual ispirazione mistica, nel ringraziamento dopo la Santa Messa, ancora rivela in Rebora l'opera misteriosa del Cristo, che egli aveva percepito operante nella prima epoca del suo poetare. Inoltre, qui la poesia è sentita come espressione del cammino di santità nella comunione vitale con Cristo e i fratelli. La vera ispirazione sorge, egli dice, dall'annientamento dell'uomo vecchio, alludendo al primo tempo della sua esistenza, e diventa poesia nell'anelito al bene e all'eterno, e quindi, «santità soltanto compie il canto», come dirà poi in *Poesia e santità*¹⁸. Ed ancora è «doglia del parto» perché rinasca la vita, faticoso iter ascetico per consumarsi nell'esperienza mistica dell'«ineffabile fuoco d'amore che è il seno della Santissima Trinità», nella forma della bellezza e dell'armonia, come «arcano riverbero della Bontà infinita».

Rebora in questo colloquio confidenziale col fratello, suggestivo e vibrante, esprime tutta la ricchezza dell'assimilazione – operata negli anni precedenti del silenzio e del raccoglimento – della lezione «paolina» e della lezione «rosminiana». Cita infatti nel seguito della lettera il fulgente e rivelatore capitolo VIII della lettera ai Romani. Inoltre, qui esprime concetti ed espressioni che ritroviamo in un altro scritto di Rebora di questi anni, intitolato *L'ansia amorosa di Antonio Rosmini*, in cui leggiamo: «poiché l'ordine della verità costituisce la bellezza (onde l'ordine della carità, la bontà), Rosmini, giovanissimo, lievitato dalla grazia, sentiva dentro il fremito dell'intera creazione in ascesa al Padre nel Figlio, con tal respiro e leggiadria di pensieri e affetti che il ragionamento avrebbe dovuto trascendere in poesia; per cui si andò struggendo qualche tempo se gli riuscisse ritrovare un ritmo metrico meno inadeguato ad esprimere la lode saliente dalla natura a Dio, nell'instaurazione universale in Cristo, mediante l'umanità rigenerata e deificantesi in Lui, la Chiesa»¹⁹. Questa coincidenza indicherebbe in Rosmini la fonte della nuova concezione poetica di Rebora, o per lo meno la sua autorevole conferma.

È d'altra parte in questi anni del periodo roveretano che Rebora

vive con maggior intensità la comunione intellettuale e spirituale con Rosmini. Anzitutto nell'intimità della vita di comunità, a cui partecipa in particolari occasioni con brevi componimenti poetici in cui non manca il richiamo a Rosmini: «A farci santi insiem come bambini / qui dove ascese il piccolo Rosmini»; «Colmi di Carità senza confini, / fraternamente a seguitar Rosmini»; «La Fede, in Agostino, prende piede: / la *Speranza*, in Tommaso, prende corpo: / la *Carità*, in Rosmini, prende fuoco»²⁰. Il vivere nella casa di Rosmini e nella sua città non poteva non essere per lo spirito sensibilissimo di Rebora un incentivo acutissimo. È di questo tempo una «ricerca e meditazione» sulla vita interiore di Rosmini, che pubblicherà in una lunga serie di articoli, ora raccolti in volume, sul Bollettino rosminiano «Charitas», prima con il titolo generale *Sguardo sulla vita interiore di Antonio Rosmini*, quindi con titoli autonomi diversi, a partire dal marzo 1951. Queste pagine del nuovo Rebora scrittore sono significative per l'aspetto letterario, ma soprattutto per l'esperienza religiosa che ci rivelano nell'immediatezza della confessione personale. Un brano autobiografico, che troviamo nelle prime puntate, ci dà la chiave di comprensione e la misura della sua penetrazione nell'animo grande del suo «Padre Fondatore», e possiamo in pari tempo cogliere il cammino interiore dello stesso Rebora.

«Con Rosmini», egli afferma, «ci si sente nella verità, pervasi della verità, riposati: *“la luce della verità che viene da Dio è semplice, tranquilla, umile, soddisfacente, edificante”* (scriveva egli ad un'anima tormentata da dubbi contro la Fede). Proprio per questo Rosmini è semplice nella sua complessità; egli è così vero! Sfugge perciò a chi lo consideri parzialmente.

«E qui» continua Rebora, «devo (anche se è da stolto) parlare un momento di me. Ebbi la grazia di entrare, a quarantasei anni, come Novizio nella sua Famiglia Religiosa; portavo ancora le conseguenze di un disordine, di una lunga e spesso angosciosa ricerca; battezzato infante, poi più nulla fino alla prima Santa Comunione, un anno e mezzo avanti di farmi Religioso. Oh l'esigenza battesimale non lascia tregua fino a che non venga corrisposta.

«Ora, quando sentii leggere in refettorio il racconto della vita, direi esterna, del Padre Fondatore, mentre ammiravo (e chi può sinceramente, non stupirne?) la sovrana grandezza di una tale personalità, tuttavia dentro di me c'era come un disagio: sembrava che in lui tutto procedesse con una perfezione prestabilita; eppure non ci sen-

tivo la santità, ossia lo straordinario della santità, quella santità che ci libera in letizia dal terribile quotidiano nell'effusione di Colui che ha detto: "Io sono di lassù" (Gio., 8, 23). In seguito, umiliato e *potato*, senza neppure essere introdotto nella conoscenza della sua dottrina filosofica, fui come costretto a rifarmi alla radice; il suo *segreto* era quello che mi interessava; la parte *igne*a della sua natura, accostata con la meditazione dei suoi scritti a me accessibili, andava producendo nel mio interno un soprannaturale benessere (che rifluiva talvolta anche sul fisico): le mie ossa si mettevano a posto, i polmoni respiravano profondo, e il pensiero non faceva da *trapano*, ma gioiva del dono dell'intelligenza; mi muovevo finalmente nella parola di Dio come nel mio elemento: la Buona Novella del Regno operava; per cui il dolore cresceva in amore, e il *Miserere* si compiva nel *Magnificat*.

«Ripensandoci, stimo che tali effetti benefici provenissero, e provengano, dallo spirito di verità che pervade, nella carità, l'opera di Antonio Rosmini; e la commozione arcana, talora vicina alle lagrime ma come soave rugiada, a certe parole e a certi tratti della sua vita me lo conferma»²¹.

Nel posteriore *Curriculum vitae* del 1955, come si è visto, Rebora riprenderà poeticamente parole e concetti di questa commossa e vibrante confessione. Il sommo genio speculativo e il grande spirito ascetico e mistico del prete roveretano – Rebora in un lungo scritto mette in evidenza questa duplice valenza²² – sono l'approdo fortunato e sicuro del lungo e tormentato cammino del poeta dei *Frammenti lirici* e dei *Canti anonimi*. Nel *segreto* e nella parte *igne*a di Lui egli trova «lo spirito di verità nella carità», la gioia del «dono dell'intelligenza», l'«elemento in cui finalmente muoversi».

Ciò che maggiormente sorprende è forse il rilevare quanto acutamente Rebora ha compreso ed indicato il significato essenziale del pensiero e dell'opera di Rosmini: «C'è in me una crescente persuasione che [...] Antonio Rosmini sia stato chiamato da Dio a promuovere la coscienza e l'urgenza della suprema volontà di Gesù, quale prorompe dalla sua sacerdotale preghiera al Padre: "...che siano tutti una cosa sola; come tu, Padre, sei in me e io in te, così anch'essi siano in noi, onde il mondo creda che tu mi hai mandato" (Giov. 18, 21); e che perciò l'opera sua [di Rosmini] deve essere veduta alla luce di questo disegno provvidenziale; poich  tutto – e Filosofia e Teologia e Ascetica, e ogni sua azione, e lo stesso trovarsi

Fondatore di un Istituto religioso, in un magnanimo slancio alla santità, – tutto fu in lui arcanamente mosso da questa centrale parola del Vangelo. Parola subito operante nella Chiesa nascente, anzi la sua divina ragione d'essere; ma che forse soltanto nell'epoca nostra sta diventando anelito o esigenza totale e universale»²³.

Gli studiosi di Rosmini, addentro nel suo pensiero e nella sua spiritualità, unanimemente riconoscono la completa verità di questa precisa ed ineccepibile valutazione. Rebora scriveva questo nel 1951, prima del Concilio Vaticano II, che ha efficacemente promosso l'attuale diffuso movimento ecumenico nella Chiesa, e prima dell'attuale vivissimo fermento di unità tra i popoli, pur nell'esasperazione degli opposti nazionalismi. Indubbiamente l'indagine reboriana nelle opere di Rosmini fu estesa ed analitica e capace di giungere a questa precisa sintesi, come dimostrano le diffuse e frequentissime citazioni nei suoi scritti «rosminiani» che non solo richiamano testi ascetici o teologici, bensì anche quelli filosofici²⁴. L'adesione e la comunione di Rebora con Rosmini sono totali nello spirito e nell'intelletto.

Troviamo conferme significative anche nella sua produzione poetica. La poesia, *Amor dammi l'Amore*, ci rimanda ad una giaculatoria di Rosmini, che nel libretto *Iesu Christi Passio*, lasciato manoscritto, ce ne presenta una settantina. Un'altra appare nella poesia *Annunciazione*: «Conoscan Te, Signore, i miei fratelli». Ed ancora nell'inno *Il gran grido*: «Padre, vedi il fondo dell'anima mia, fammi buono»²⁵.

Quest'inno, dopo gli scritti sulla «vita interiore», è il documento più rilevante che testimonia il convinto «rosminianesimo» spirituale e intellettuale di Rebora. Composto nel 1953 per ricordare il centenario del «transito di Rosmini», si può rettamente considerarlo, anche se non lo è cronologicamente, del periodo roveretano del poeta, in cui particolarmente il suo spirito era vissuto in intima sintonia con il padre e la guida della sua vita religiosa, ed aveva maturato quell'intenso clima interiore da cui poi proromperanno le incandescenti effusioni degli ultimi anni. Per essere pienamente compreso va comparato con gli scritti su Rosmini di quegli stessi anni, scritti di alta tensione lirica sostenuta da un'attenta e vigile razionalità. Possiamo rinvenire, in questi, espressioni ed emozioni comuni a quello, sia pure in contesti diversi, ma facilmente riconducibili alla stessa matrice spirituale.

Il gran grido è una composizione per immagini e prospettive grandiosa ed affascinante nella potenza dell'ispirazione e del fervore mistico che trasfigurano poeticamente in momenti solenni la storia della salvezza sbocciata dal Calvario. «Il gran grido» con cui Cristo rende «lo spirito al Padre», è «un istante che è eterno», è «l'immane momento», che sconvolge l'universo e la storia, i cieli, le pietre, le tombe, le creature umane là sul Calvario in quell'ora tremenda. E poi: «Echeggia nel tempo il gran grido», rispondono i Santi: S. Stefano, «primizia»; e via via: «Risuona più vasto il gran grido»; «fa ressa il maligno aizzando», «Ma erompe più forte il gran grido», «urge quel grido e si fa vera storia: vince quel grido e i secoli sospinge»; rispondono i Santi, i grandi protagonisti che segnano le epoche della salvezza e della civiltà, una schiera che Rebora indica col motto che li caratterizza: S. Agostino, S. Benedetto, S. Francesco d'Assisi, S. Tommaso d'Aquino, S. Caterina da Siena, S. Giovanni della Croce, S. Teresa d'Avila, S. Maria Maddalena de' Pazzi, S. Ignazio di Loiola, S. Francesco di Sales, S. Giovanni Bosco. «Così crescendo il grande grido avvampa in un magnanimo coro di Santi». «Ed ecco un'intima voce si aggiunge», «voce di un genio sovrano», Rosmini.

Il filo conduttore dell'inno si snoda in tre parti: il momento solenne del gran grido sul Calvario, il suo diffondersi nei secoli attraverso i grandi santi, il suo «avvampare» nel nostro tempo in Rosmini. Il possente ritmo dei versi si converge sul gran grido riecheggiato dai grandi spiriti attraverso i secoli, si placa e conclude in Rosmini, che «la carità di quel gran grido assomma», e di «quell'unico grido si colma».

La gigantesca grandezza di Rosmini è qui caratterizzata e concentrata nel Cristo morente, crocifisso, in Lui emblematicamente trasfigurata. E viene delineata in tratti concisi e forti che prospettano a tutto campo la sua complessa e ricca figura: «in pace sapiente senza pena, ma dentro è piena dell'ansia di tutti»: la inalterata serenità di Rosmini nel totale abbandono alla Provvidenza nei dolori e nelle traversie amare della sua vita, ma nello stesso tempo ardente e impegnato per il bene dei fratelli, per la libertà ed il rinnovamento della Chiesa e della società; «genio sovrano / splendente d'umano e divino sapere»: qui il poeta riprende l'alto elogio di Rosmini pronunciato dal Sommo Pontefice Gregorio XVI nel 1839: «Uomo fornito d'ingegno eminente e singolare, per scienza delle cose divine ed umane soprammodo illustre»²⁶; «fisso al Volto di Dio, / al Crocifisso Amore

infinito»: la vocazione sacerdotale e religiosa di Rosmini, che si realizza sul monte Calvario di Domodossola; «legge adorando, tacendo, godendo / nel Trinitario circolar mistero / la verità delle infuocate nozze»: pregnante riferimento al grande «Discorso della Carità», alla *Teosofia*, all'esperienza mistica; «nel sofferto pensiero profondo / la carità di quel gran grido assomma». Per Rosmini l'attività del pensiero e della cultura è e deve essere specificamente *carità intellettuale*; «inebriato del Sangue del perdono»: la devozione al preziosissimo Sangue è una caratteristica della pietà rosminiana; «maternamente mosso da Maria»: il ruolo decisivo di Maria Santissima nella vita e nella devozione di Rosmini; «in una sola ingenua richiesta / con slancio di figlio prorompe: - Padre, / vedi il fondo dell'anima mia, / fammi buono!»: sono i versi conclusivi che ben rivelano l'aspirazione fondamentale del cuore e della vita di Rosmini, a cui tutto fece convergere, cioè, esser buono, esser santo: pensiamo alle *Massime di Perfezione cristiana*; all'Istituto della Carità con l'unico essenziale fine la santificazione dei suoi membri; al tema essenziale della sua ascetica, la giustizia, quale via alla carità, compendio e perfezione di tutto.

Rebora, qui, tratteggia con amore di figlio e discepolo un ritratto vivissimo e completo del padre e maestro del suo spirito, dai colori intensi e luminosi, dalle pennellate ampie e potenti. Un conciso ritratto interiore, che ci evoca, ed aiuta a comprendere ed ammirare i noti ritratti dal vivo condotti dal Craffonara, dallo Zuccoli, dall'Hayez, indubbiamente ammirevoli ed eloquenti: riverbero di questo commosso ritratto reboriano, si può ora considerarli²⁷.

Il gran grido è il primo degli Inni che Rebora compone nell'arco degli anni 1953-1956, e ben si armonizza con l'ultimo grande Inno, *Gesù il Fedele*, del settembre 1956, un anno prima della morte del poeta. Sono i due Inni che compiutamente esprimono e confermano le dimensioni, l'una cristocentrica e l'altra rosminiana, predominanti nell'esperienza religiosa e poetica del secondo Rebora, particolarmente nel periodo roveretano. *Gesù il Fedele*, inoltre, per così dire, conclude e riassume tutto l'iter spirituale di Rebora: Cristo sempre «fedele» e presente dal Battesimo alla morte ed oltre; nella prima epoca del poeta, operante sí nell'intimo, ma accomunato a Buddha Bruno Dante Leopardi; poi prende il sopravvento, e diviene nella piena consapevolezza «Gesù il Fedele, / il solo punto fermo nel moto dei tempi, / in sterminata serie di eventi: / il solo Santo che non manca mai, / che trascende dove ci comprende / e si fa dono in ci-

ma ai nostri guai / e pareggia la grazia col perdono: / vero Dio trasumanante / e a Deità aperto vero Uomo: / Egli, il Fedele per sempre, / Maestro vivente di Fede»²⁸.

Il gran grido venne pubblicato l'11 luglio 1954 sulla «Fiera Letteraria». Rebora in quell'occasione scrive al fratello Piero: «Ho avuto qualche notizia della pubblicazione della poesia per Rosmini; ma non ho ancora ricevuto la "Fiera Letteraria": se ce ne fosse un numero in più lo destinerei all'Accademia degli Agiati di Rovereto»²⁹; ne era stato fatto socio il 4 aprile di quello stesso anno. Così Rebora ritorna a Rovereto, agli anni intensi qui trascorsi, quasi a suggellare riconoscendo la ripresa del canto qui avvenuta nell'amore e nella comunione con il suo Maestro e Padre, Rosmini³⁰.

Note

- ¹ Clemente Rebora, *Lettere*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1976, p. 53.
- ² Clemente Rebora, *Le poesie*, Garzanti, Milano, 1988, p. 292.
- ³ Clemente Rebora, *Rosmini*, Longo Editore, Rovereto, 1987, p. 40.
- ⁴ *Le poesie*, cit., p. 293.
- ⁵ Ivi, p. 296.
- ⁶ Ivi, p. 297.
- ⁷ Ivi., p. 298.
- ⁸ Ivi, pp. 300-301.
- ⁹ Ivi, p. 301.
- ¹⁰ Ivi, pp. 302-303.
- ¹¹ Margherita Marchione, *L'Imagine tesa - Clemente Rebora*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1960, p. 91.
- ¹² *Ritorno di Padre Rebora, Testimonianze con lettere inedite* a cura di Remo Mutinelli e presentazione di Virginia Crespi Tranquillini, Longo Editore, Rovereto, 1991.
- ¹³ *Lettere*, II, p. 127. Il volume II è stato edito nel 1982.
- ¹⁴ Clemente Rebora, *Poesie*, Edizioni Vallecchi, Firenze, 1947.
- ¹⁵ *Lettere*, II, p. 127.
- ¹⁶ Renata Lollo, *La scelta tremenda*, Ediz. IPL, Milano, 1967, pp. 151 sgg.
- ¹⁷ *Lettere*, II, cit., pp. 133-134. - In un'altra lettera al fratello Piero: «Circa poi la poesia, è vero ch'io torno a sentirla e convengo con te riguardo alla sua efficacia sulla vita interiore, quasi veicolo dell'invisibile nel visibile, e finalmente palpito dell'unica realtà, dell'essere infinito, dell'Amore, che è Dio, affinché "Dio sia tutto in tutti" (I Cor. XV); ma è pur ve-

ro che non si può esprimere se non ci è donata: "Io mi son un, che quando Amore spira...; ora, nel mio piccolo, provo il medesimo effetto» (*Lettere*, II, pp. 139, 140).

¹⁸ *Le poesie*, cit., p. 304.

¹⁹ Clemente Rebor, *Rosmini*, cit., p. 134.

²⁰ Versi commoventi e affettuosi per l'onomastico e la partenza di Don Carlo Pagani, superiore della Comunità: *Torna San Carlo*, 1946; *Ecco San Carlo*, 1949; *Don Carlo parte*, 1951; *Et iterum venturus est cum gloria*, maggio 1947 (cfr. in *Le poesie*, cit., pp. 435-438).

²¹ Clemente Rebor, *Rosmini*, cit. p. 40.

²² Vedi *Antonio Rosmini l'asceta e il mistico*, in Clemente Rebor, *Rosmini*, cit., pp. 190-200.

²³ Clemente Rebor, *Rosmini*, cit., p. 13.

²⁴ Vedi *Indice delle opere citate* in Rebor, *Rosmini*, cit., pp. 241-242.

²⁵ Cfr. *Coroncina di Giaculatorie in Operette spirituali*, Città Nuova Editrice, Roma, 1985, p. 222.

²⁶ *Lettere Apostoliche, In Sublimi* di Gregorio XVI, Roma, 1839.

²⁷ Rebor poté ben vedere i ritratti del Craffonara e dello Zuccoli, i quali si trovano nella casa natale di Rosmini a Rovereto.

²⁸ *Le poesie*, cit., p. 326.

²⁹ R. Lollo, *La scelta tremenda*, cit., p. 175.

³⁰ Nel 1957, alla morte di Rebor, l'Accademia degli Agiati di Rovereto pubblica nei suoi Atti accademici una diffusa ed analitica *Memoria* di Teodoro Ciresola su *La Poesia di Clemente Rebor* (Atti dell'Accademia degli Agiati, Rovereto, 1957, pp. 5-38).

Per il «periodo roveretano» di Rebor vedi: Centro Rosminiano di Cultura - Rovereto - *Nel centenario della nascita di Clemente Rebor*, Longo Editore, Rovereto, 1986.

Umberto Muratore
La vocazione rosminiana
di Clemente Rebora

Quando un uomo dalla personalità marcata, qual è Rebora, entra nel cono di luce di un altro uomo della tempra di Rosmini, nasce spontaneo il desiderio di conoscere che tipo di dialogo possa essersi svolto tra il poeta ed il filosofo, accomunati dallo stesso anelito di santità o perfezione evangelica. Che cosa è passato di Rosmini in Rebora, quali contenuti sono stati assorbiti e quali, invece, scartati, ampliati, eventualmente alterati o radicalizzati?

Per la verità non è la prima volta che un letterato si interessi a Rosmini. Al contrario, la storia delle amicizie rosminiane conosce un filone costante di spiriti i quali, pur sensibili al richiamo della poesia e della bellezza della lingua italiana, hanno creduto di trovare nel pensatore roveretano delle affinità complementari, quasi un maestro cui attingere verità che la letteratura non dava o porgeva sotto forme diverse. Basti pensare a Tommaseo, Manzoni, Bonghi, mentre ancora viveva Rosmini; dopo la morte, a Fogazzaro e ad Angelina Lanza Damiani; e, per venire ai tempi nostri, a Gianfranco Contini. Per tutti costoro la luce interiore o bellezza oggettiva (Rosmini direbbe il «divino»), che il poeta ed il letterato si sforzano di cogliere attraverso l'uso della lingua, Rosmini l'aveva rivelata attraverso i principi, i ritmi e le concordanze della ricerca filosofica; per cui la sua ontologia o metafisica appare come una specie di poesia superiore.

Ma, rispetto a loro, Rebora è un «religioso» della congregazione (Istituto della Carità) voluta da Rosmini. Per lui l'abate roveretano

non è solo l'amico sapiente che scioglie nodi metafisici e porge consigli etici; è anche, e soprattutto, il «Padre Fondatore» della comunità religiosa di cui egli fa parte, il «servo di Dio» che ha fissato in una «Regola di vita» le modalità cui attenersi per vivere santamente i voti di povertà castità ed obbedienza. Un uomo, insomma, cui accostarsi col dovuto ossequio del figlio verso il padre, del discepolo verso il maestro, del principiante verso l'esperto in santità.

Bisogna anche tener presente che Rebora, rispetto ai pressoché adolescenti insieme ai quali iniziò il noviziato, aveva 46 anni. Egli portava sepolto nell'animo un macigno di esperienze traumatiche, fallimenti, tentativi andati a vuoto; conosceva ormai, per averli vissuti, l'ingannevole luccichio delle seduzioni temporali, l'inquieta tristezza dell'annaspere nel gorgo di una vita senza senso, la stupidità dell'effimero quando scorre in piena autonomia dall'Assoluto. La «Parola» che gli si era rivelata all'improvviso, proprio perché poteva essere confrontata con le macerie della vita passata, rifulgeva di luce nitidissima, ed egli ardeva di quei sentimenti così tipici nel convertito adulto: dolore di aver risposto troppo tardi all'amore del Signore, vergogna per aver offeso l'Ognibene, voglia di riparare mediante il sacrificio, fretta di recuperare tutto quel tempo perduto. Si potevano applicare a lui le parole di S. Paolo: «Dimentico del passato e proteso verso il futuro, corro verso la meta per arrivare al premio che Dio ci chiama a ricevere lassù, in Cristo Gesù» (Fil 3, 13-14). A questa età, e con tale passato, non interessavano più tutte quelle sfumature necessarie alla formazione di un giovane. Rebora punta, già dal noviziato, non alle ridondanze della spiritualità rosminiana, ma alla radice, alla sorgiva, allo zoccolo duro, perché in lui «urge» (verbo che adopera spesso) l'esigenza di non perdere altro tempo.

Altro aspetto da tenere presente, il peculiare temperamento di Rebora. Contini, che lo aveva incontrato come padre spirituale al Collegio Rosmini di Domodossola, descriverà il Rebora «laico» come una persona che si aggrappava a tutte le sporgenze della parola per comunicare il suo «tremito» al mondo. Una volta che gli si rivela ciò che andava cercando (il Dio-Amore), egli rinuncia a torturare le parole (che gli appaiono come «chiacchiere» soggettive), ma – e sta qui una delle caratteristiche fondamentali della sua poesia religiosa – il tremito permane intatto: solamente che, invece di esprimersi come ricerca di una verità nascosta, si trasforma in desiderio di approfondimento della Verità ricevuta. Prima non c'erano parole per

comunicare agli altri l'ansia di inseguire un Dio velato e sfuggente, ora non esistono certezze capaci di colmare l'inquieto desiderio di riamare adeguatamente l'Amore a lui rivelatosi. Inquietudine metafisica, ontologica; crescente voglia di capire, e di appiattirsi sulla nuova Realtà trascendente, che lo porta a vibrare come crocifisso sul Golgota, col cuore arso, dilatato, e l'intelligenza vigile a cogliere tutte le angolature di cui fosse capace.

Prima di giungere al Calvario di Domodossola, Rebora conosceva qualcosa di Rosmini. Gliene avevano parlato alcune frequentatrici delle sue conferenze milanesi; certamente gli era stata spiegata a grandi linee la spiritualità rosminiana dal padre Giuseppe Bozzetti, il rosminiano che lo aveva preparato al noviziato. Ma la possibilità di un accostamento più ricco e circostanziato gli viene offerta con l'andata al Calvario. Durante i due anni di noviziato, infatti, si intraprendeva uno studio lento e sistematico della Regola rosminiana, studio che continuava poi per tutta la vita: in ogni comunità a tavola si leggeva quotidianamente la Regola, che ciascun religioso aveva l'obbligo di rileggere per conto suo ogni mese. Erano inoltre a disposizione dei religiosi l'*Epistolario ascetico* di Rosmini, l'*Epistolario completo*, la *Vita*, le *Massime di perfezione* e non era difficile trovare in ogni casa gli altri scritti rosminiani, dal *Nuovo Saggio* alla *Teosofia*. Le mansioni stesse che Rebora si trovò a svolgere in seguito (prefetto degli scolastici, padre spirituale, confessore, predicatore di esercizi) lo dovettero portare necessariamente a familiarizzare con gli scritti di Rosmini, soprattutto quelli a carattere spirituale. In occasione poi del centenario della morte di Rosmini (1955) egli accetta l'invito a scrivere una serie di articoli sulla santità di Rosmini nel mensile «Charitas», articoli nei quali crediamo egli abbia potuto riassumere il meglio delle sue meditazioni sul Roveretano.

È proprio in uno di questi articoli che Rebora confida ai lettori il taglio o criterio seguito fin dall'inizio nel suo personale dialogo con Rosmini¹. Dopo un iniziale disagio di fronte alla sua figura quale era presentata dall'iconografia tradizionale, Rebora inizia una ricerca tesa ad esplorare la «radice», il «segreto», la «parte ignea» dell'anima e della spiritualità rosminiana; e qui finalmente si trova a suo agio, avverte un benessere spirituale e fisico che da gioia, raggiunge a volte una «commozione arcana... vicina alle lagrime». Probabilmente a spin-

gerlo verso tale direzione fu provvidenziale anche il consiglio dell'allora arcivescovo di Milano, cardinale Schuster. Infatti ancora sul letto di morte Rebora raccontava al confratello infermiere, maestro Ezio Viola, l'invito rivoltogli un giorno dal Cardinale: «Mi raccomando, Clemente: *la vita interiore* del Padre Fondatore!». E, ricorda Viola, Rebora nel riferire calcava sulle parole «vita interiore», dando loro un tono profondo, solenne, eco vibrante di ciò che egli doveva ancora sentire².

Possiamo allora immaginare che il dialogo instaurato da Rebora col suo Padre Fondatore sia stata una lunga cavalcata attraverso gli scritti di e su Rosmini a tendenza prevalentemente spirituale; con l'intelligenza vigile e attenta ad individuare, sulla parete liscia ed armonica di teorie-progetti-comportamenti, qualche screpolatura o smagliatura, quasi «pertugi» attraverso i quali raggiungere il «fuoco» che ardeva sotto quella potente impalcatura.

Già nello stabilire un simile criterio di ricerca Rebora aveva intuito un fattore importante della vita e dell'opera di Rosmini: pur avendo spesso parlato di sé, «Rosmini non si è mai raccontato» (R., 95); egli «lungo tutta la sua vita patì sempre in segreto» (R., 100); raramente metteva in mostra il suo interno, che la fede aveva trasformato «in un ampio cielo lucente» (R., 144). Eppure «lo straordinario», «il segreto della sua grandezza sta nella sua vita interiore» (R., 199). È là, nella segreta vita interiore, dove convivono innocenza battesimale e dolori simili a quelli della gravidanza, che l'ordinario esterno di Rosmini («la mia vita non è da storia!» R., 200), il suo vivere comune, la vocazione ordinaria diventano eventi straordinari e profetici.

L'abitudine rosminiana a nascondere il dono di Dio sotto l'incolore corazza dell'ordinario e del quotidiano, sotto la modestia e semplicità del tratto e del comportamento, può aver confermato e incoraggiato la precedente tendenza reboriana all'anonimato (la sua seconda raccolta di poesie porta il titolo di *Canti anonimi*). Egli da religioso continuerà infatti a confondersi con la gente comune, a smiuzzare il divorante fuoco interiore in gesti umili e semplici, in un linguaggio elementare (pensiamo ai *Diari* per i convittori del Collegio Rosmini, alle poesie scritte per il popolo o in occasione di prime comunioni, alla predilezione per la gente povera di Rovereto e di

Domodossola, al tono dimesso delle lettere, a quel continuo prendere appunti dalla realtà quotidiana su minuscoli pezzi di carta, ecc.).

Ma dove cercare il rosminiano interiore torrente lavico che, raffreddato e razionalizzato, si produceva all'esterno in una montagna di scritti, desideri ed opere di bene? Che cosa o Chi manteneva costantemente «liquido» (R., 59) il cuore di Rosmini, al punto da aver tanto da parlare di Dio? Per Rebora non ci sono dubbi: è la *carità*, Dio-Amore, che si è insediata fin nel fanciullo Rosmini, e lo accompagnerà per tutta la vita, divorandolo lentamente. In lui «urgeva Dio» (R., 92), egli era «gravido» dell'Amore, su di lui pesava il fardello-vocazione depositato da Dio, che consisteva nel farsi carico degli «errori e dei mali» del suo tempo, al fine di convogliarli e di scioglierli nel mare della santità: e questo fu il suo «secreto dramma» (R., 85).

È stato l'Amore a spingerlo eroicamente verso gli sconfinati orizzonti del sapere, a fargli iniziare un «Istituto della Carità», i cui membri dovevano ricevere solidità e alimento dall'amore, perché «radicati e fondati nella carità» (Ef 3,17)³. È per amore di Dio e del prossimo che scrisse il *Nuovo Saggio*, la *Psicologia*, la *Teosofia*, ecc. Come prove d'amore si addossò tutti i sacrifici e le incomprensioni che la Provvidenza gli inviò copiosi, sicché si può dire che egli, a imitazione di Gesù, «imparò l'obbedienza da ciò che ebbe a soffrire» (Eb 5, 8). Unendosi al coro dei santi che ravvivano «il gran grido del Crocifisso Amatore», Rosmini «legge - adorando, tacendo, godendo - / nel Trinitario circolar mistero / la verità delle infuocate nozze; / poi, nel sofferto pensiero profondo, / la carità di quel gran grido assomma» (P., 314-315).

Egli ha potuto fare quello che ha fatto, perché ha risposto subito e senza riserve al fuoco dell'Amore: La sua vita, così, è diventata «igne» (R., 122), «rovente di sacro fuoco» (R., 101); il cuore, dilatato in tutte le dimensioni della carità, si è trasformato in «ansia amorosa d'abbracciar tutto l'Essere», perché «sentiva dentro il fremito dell'intera creazione in ascesa al Padre nel Figlio» (R., 133-134).

Ora, se percorriamo gli scritti del Rebora religioso, lo troviamo in perfetta sintonia col suo Padre Fondatore. La «Parola» che zittì le sue chiacchiere si trasforma presto in «Amore» che «vuol tutto» (P., 301). Amore, carità, fuoco, ardere, sete, urgere cominciano a diventare le parole a lui più familiari. «Caro» era l'appellativo che usava

per rivolgersi ai confratelli, la sua mitezza sconfinata lo portava a prendersi i pesi della comunità e delle anime affidategli senza un rimprovero o un gemito. Ansia di rispondere adeguatamente a sí grande Amore, timore di offenderlo e di perderlo, voglia divorante di promuoverlo tra il prossimo, desiderio di riposare accanto al tabernacolo, come Giovanni, «il discepolo che Gesù amava» (Gv 20, 2), capacità di contemplarlo a lungo in Chiesa e di vederlo in trasparenza dappertutto (in un'alba, sul lago, sul volto della gente, tra gli eventi piccoli o grandi della storia).

La carità-amore è l'invisibile corrente calda che circola in tutti i suoi gesti e scritti, che fa fremere in modo indicibile il suo cuore nella scelta della parola giusta per raccontarla. Esprimere il piú nitidamente possibile questa commozione interiore senza togliere nulla alla bellezza e profondità dell'amore di Dio che si fa dono al mondo, è diventata la costante preoccupazione di Rebora. Ecco perché quando non ci si sente in piena sintonia con questa vita nuova, quando non si ha sufficiente esperienza del soprannaturale che li pervade, i suoi versi a contenuto religioso (come certe sfumature del suo comportamento) ci lasciano perplessi e a disagio: come possiamo giudicare anche sulla sola «forma», se ci mancano i contenuti che la trasformano in canto vivo e danno al tutto cadenze insospettate? Come cogliere, ad esempio, nelle sue poesie, i ritmi della crescita di Dio e del suo graduale possesso, l'amarezza di averlo perso di vista, i precipizi del suo improvviso nascondersi, la intensa gioia di averlo riafferrato, la tremenda paura di riperderlo, se la mancanza di esperienza diretta del soprannaturale ci dovesse costringere a dare a queste parole il solo sapore e spessore naturale? Con la poesia dei mistici non è sufficiente la normale critica testuale. Ed a ragione Carlo Bo scrive nella prefazione alle *Lettere*: «Il grande fuoco che ha fatto del poeta dei frammenti il poeta dell'anonimo, la vittima felice e grata del Cristo resta un dato irraggiungibile» (*L.*, I, p. VIII).

L'amore di Dio per l'uomo si è spinto al punto da donarci il suo Figlio. Il quale si fece uomo, ed offrì la sua vita terrena al Padre, in riscatto per i nostri peccati. È il tema cristiano del *sacrificio volontario*, per il quale non esiste amore piú grande di quello che dà la vita per i propri amici.

È anche uno dei temi privilegiati da Rebora. Egli scava nella vita segreta di Rosmini, alla ricerca di tutti gli indizi che lo portino ad

intravedere in lui la sapienza della Croce. Scopre così che per il suo Fondatore «chi non sa morire non sa amare». Egli conobbe «l'infinito vantaggio di essere umiliato [...], l'infinita gloria di poter seguire questo Salvatore al Calvario, ricalcando le sue orme sanguigne, e ribevendo il suo calice» (R., 169). Nel sangue di Gesù Rosmini «si lavava, accendeva, fortificava» (R., 170); la sua massima dilatazione nell'amore prendeva alimento da un «massimo di oppressione nel dolore sanguinante» (R., 172), ed è proprio nell'*olocausto della carità* che si trova «Rosmini intero» (R., 173). La veracità dei suoi insegnamenti è testimoniata dai «momenti più crocifissi e sconcertanti» (R., 180); egli «patì da solo», «lungo tutta la sua vita patì sempre in segreto», conscio che «senza sacrificio non si dà sacerdote» (R., 99, 100, 103). D'altra parte, a testimoniare la vicinanza di Rosmini a Gesù Crocifisso, sacerdote e vittima, bastavano i segni ed i simboli lasciati nell'Istituto: esso nasce sul Sacro monte Calvario, accanto a Gesù Crocifisso ed alla Madonna Addolorata, la devozione peculiare dei suoi membri è quella del Preziosissimo Sangue, la chiesa edificata da Rosmini a Stresa per il noviziato era dedicata al ss. Crocifisso, uno dei simboli cari all'Istituto è il pellicano che nutre i suoi piccoli col proprio sangue. Insomma, tutta una *via Crucis*, per ricordare ai religiosi «che il corrispondere appieno alla vocazione dell'Istituto è un *olocausto*» (R., 29).

Forse nessun figlio spirituale di Rosmini riuscì a cogliere, come Rebora, questo polo dell'ascetica rosminiana, verso il quale converge tutto l'insegnamento religioso del Roveretano, mano a mano che si avvia alla piena maturità. La sofferenza volontaria, il nascondimento, l'accettazione delle croci che la vita e gli uomini ci preparano lungo l'esistenza, quali «privilegi» concessi dall'Amore; lo spargimento generoso del proprio sangue, quale unica imitazione credibile del Cristo: ecco le fondamenta, le radici o profondità che permettono all'albero dell'amore (sempre la Croce) di sveltare molto in alto, di lavare il peccato dell'uomo, di tracciare strade che vanno lontano: «Da quale *De profundis* sorge l'altezza del suo pensiero!» (R., 92).

Il tema del sacrificio è anche, probabilmente, il terreno sul quale le vite di Rebora e del suo Padre Fondatore diventano talmente vicine da intrecciarsi e divenire quasi l'una continuazione dell'altra. Difattosi di «libri e scritti e carte» perché aveva capito che l'Amore «vuol tutto» (P., 301), seppelliti gli amori del passato (sensualità, musica, letteratura), il neoconvertito si affida, quarantaseienne, a Rosmi-

ni, da lui veduto come «quel sapiente / che sommo genio s'annientò nel Cristo / onde sol Sua Virtù tutto innovasse» (P., 302). Ammaestrato da una massima di Rosmini a «riconoscere intimamente il proprio nulla»⁴, porta a maturazione l'antico desiderio di «far da concime», ed ottiene dal Superiore il permesso di chiedere al Signore «in ogni tempo la grazia di patire e morire oscuramente, scomparendo polverizzato nell'opera del tuo amore» (P., 444, 273).

Passa la vita in uffici di poco rilievo, attentissimo a tenere nascosti i doni di Dio. Come in Rosmini, colpisce il suo modo di celebrare la Messa (perpetuarsi del sacrificio di Cristo che, pascalianamente, rimane in agonia fino alla fine del mondo). Anche a lui, a Stresa, verso la fine della vita, è riservato un letto che è tanto simile alla Croce di Gesù; soffre solo (*Solo calcai il torchio*, P., 286), celebrando su quel letto «il Sacrificio della Croce» (P., 259), consumando nella pazienza dell'attesa il voto di annullamento accettato da Dio. Nel frattempo scrive poesie, quale «modo concreto di amar Dio e i fratelli», ma anche come «refrigerium crucis» (P., 259), pregando però prima Gesù di togliergli «ogni vena di canto» se dovesse trovarsi nell'«orrore disperato» di cantare il proprio io anziché l'amore di Dio (P., 261). E in questi canti l'anima «dolorante» e «lacrimante» di Rebora medita, scandaglia, contempla e beve, goccia dietro goccia, tutto il torrente di Sangue che Dio gli ha fatto la grazia di riservargli. Aveva imparato molto bene la lezione di Rosmini, il quale, scriveva Rebora, ci insegna a «immettere il nostro sangue venoso nel Sangue arterioso di Gesù [...] perché nel fuoco del Suo amore possiamo crescere in tanta salute interiore da poter essere anche [...] dei validi donatori di sangue» (R., 202).

Il sangue versato in unione al sangue di Cristo porta, accanto a sofferenza-dolore-lacrime, un dono che sembrerebbe fiorire sul polo opposto, vale a dire la *gioia*, il godimento, la letizia. Si tratta ovviamente non della felicità (che è il compimento della gioia), né del piacere (che appartiene alla sfera dei sensi), ma di un'esultanza tutta interiore e spirituale, anticipo e primizia della visione beatifica, simile ai sentimenti espressi da Maria nel *Magnificat*, e che faceva dire a S. Paolo: «Anche se il mio sangue dovesse essere versato in libagione sul sacrificio e sull'offerta della vostra fede, sono contento, e ne godo con tutti voi. Allo stesso modo anche voi godetene e rallegratevi con me» (Fil 2, 17-18). Di più: mentre nella logica del mondo, che

Rebora conosceva bene per esperienza, di solito prima viene il godimento e poi sopraggiunge la delusione, nella logica della Croce o dell'Amore prima si deve accettare il dolore e solo dalla sofferenza si può spremere la gioia, che sarà sempre proporzionata al sacrificio accettato: il godimento della risurrezione «deve» passare attraverso il martirio della passione.

Nel cristiano, scrive Rebora, avviene qualcosa di simile a ciò che avveniva in Cristo, il quale «aveva la visione beatifica e il massimo dei dolori» (R., 178). Rosmini, pur nel suo «martirio intimo» (R., 17), era pieno di questa gioia, perché «ha vissuto nel palpito del *Magnificat* paolino» (R., 13; Ef 1, 3-5). Le sue amarezze erano «piene di miele», perché egli era «vastamente e intrinsecamente capace di patire e di gioire» (R., 69); e seppe consumare «via via il dramma in osanna» (R., 95). La sua vita fu, per usare una definizione rosminiana del Calvario di Domodossola, «un paradiso pieno di dolori» (R., 108), ed egli insegnò che «alla croce, al Calvario devono ridursi od emendarsi i pensieri di quelli che sono destinati a gioire» (R., 109). Oltre il «paradiso pieno di dolori», a Rebora piaceva l'altra raccomandazione rosminiana: «stiamo allegramente! allegramente, dico, sulla croce!» (R., 100); né egli poteva dimenticare che nelle tre parole del testamento spirituale lasciate da Rosmini morente al Manzoni (adorare, tacere, godere), l'ultimo consiglio era quello, appunto, di «godere».

Come visse Rebora questa alta esigenza di unire sofferenza e gioia, *Miserere* e *Magnificat*, *De profundis* e *Te Deum*? Anzitutto nella commozione interiore delle sue meditazioni, delle sue preghiere e della celebrazione eucaristica. Ma anche nella vita di comunità e tra le anime che ricorrevano a lui. Molte testimonianze raccontano di un Rebora dagli occhi luminosi e ridenti, volto atteggiato a gaiezza, propensione all'ilarità. Come per Rosmini, raramente l'interlocutore avrebbe potuto intravedere dal volto e dai comportamenti di Rebora la croce sulla quale stava inchiodato. Forse uno dei ritratti più felici, in cui Rebora ci lascia vedere come su uno specchio la propria vita insieme mansueta sofferente e lieta, è costituito dalla poesia del gennaio 1956, dedicata alla tortora (P., 276): il «lamento sommerso», «reiterato» e «desolato» della tortorella in gabbia nella sua stanza, unito al frugale pasto ed alle poche giravolte concessele, è il «paradisino afflitto» creato dal corpo infermo; ma il pensiero che l'anima può inoltrarsi in ben altri spazi («Grazie, Signore, che solo / ba-

sti al nostro volo») riporta il Poeta alle ragioni del suo continuare ad essere lieto.

Il giorno in cui viene accettato al Calvario, nell'Istituto, Rebora scrive: «Entro oggi nella Comunità, novizio fra i novizi: militare alle trincee del Signore. E in Lui mi abbandono e a Lui offro, dalla mia miseria, ciò che ho e ciò che sono» (23 maggio 1931: *L.*, II, 10). Il «professore» ridiventa «bambino» (*L.*, II, 8), «scolaretto» (*L.*, I, 632), si svuota del passato azzerandolo e si apre fiducioso alla nuova scuola del Padre celeste, accettando nell'insegnamento di Rosmini la direzione spirituale offertagli dalla Provvidenza.

Questa voglia evangelica di ridiventare bambino, forse risveglia in lui il bisogno, certamente gli dà l'occasione, di completare una fanciullezza vissuta non all'insegna della fede praticante, e quindi mancante del meglio. Si presentava ora realmente la possibilità di «far cessare il ritornello: Clemente non fare così» (*L.*, I, 576). Ed esaminando la fanciullezza di Rosmini, il quale ebbe il privilegio di essere stato educato nella fede, prepara il momento di rivisitare alla luce del soprannaturale (lavoro che farà nel *Curriculum vitae*) la propria infanzia, cresciuta «in ambiente refrattario» (*R.*, 131; *L.*, I, 158).

Ciò che agli occhi di Rebora rende bella la fanciullezza di Rosmini è la sua «innocenza» (*R.*, 45), la quale nell'età della giovinezza si tramuta al suo interno «in un ampio cielo lucente» (*R.*, 144); il suo nascere «nel segno dell'*Angelus Domini nuntiavit Mariae*» (cioè mentre le campane suonavano l'*Angelus*), il suo essere stato battezzato nel segno dell'*Ecce ancilla Domini* (25 marzo, festa dell'Annunciazione: *R.*, 160), il «suo crescere in Cristo per Maria» (*R.*, 167); infine l'essersi conservato semplice, innocente, tenero per tutta la vita: «con tutto il suo sterminato potere d'intelligenza, rimase sempre soprannaturalmente un bambino» (*R.*, 63, 45). Questa naturale e soprannaturale «innocenza della carità» (*R.*, 140) gli conservò un animo sensibilissimo, una «vita virginea» (*R.*, 125), una «familiarità diretta con l'armonia del creato» (*R.*, 126), una «sapiante semplicità» (*R.*, 177). È con l'animo del bambino che Rosmini non solo si era votato personalmente alla Madonna (*R.*, 16), ma affidava ad essa l'Istituto, quasi fosse un «suo figliuolino, concepito nel seno stesso della Vergine» (*R.*, 167); oppure spiegava ai religiosi che «noi dobbiamo riposare come bambini, tranquilli, nelle braccia del Signore» (*R.*, 45). D'altra parte, non è con la fiducia dei fanciulli che egli in una

sua massima raccomandava di «abbandonare totalmente se stesso nella Divina Provvidenza»?⁵ E le sue giaculatorie spontanee, inventate man mano che egli si inoltrava nella vita, non «hanno il tono e l'ardimento filiale d'un bambino»? (R., 123).

Approdato alla religione quasi cinquantenne, anche su questo campo Rebora cercò di recuperare il recuperabile, vale a dire l'innocenza soprannaturale. Probabilmente egli guardò sempre i fanciulli, portatori di *tutta* l'innocenza, con la venerazione raccomandata da Gesù («Lasciate che i fanciulli vengano a me, perché di questi è il regno dei cieli» Mt 19,14). E cercò anche di ridiventarlo. Solo con tale presupposto si possono leggere certi suoi aneddoti, certi suoi scritti molto semplici, certi trasporti spontanei nei riguardi di Gesù e di Maria, la mansuetudine con cui abbandonava se stesso e le sue cose all'obbedienza dei Superiori, l'ingenuità con la quale soccorreva i poveri, il suo gioire e soffrire insieme a poveri e malati, la sua assoluta mancanza di scaltrezza («Io non sono scaltro!», riconosceva già nel 1911: L., I, 103), la disarmante semplicità con la quale affrontava certi complessi problemi reali (come l'idea di portare a piedi da Rovereto a Roma un malato in carrozzella).

Il fanciullo richiama, oltre la figura del padre, quella della madre. E la madre per eccellenza nel caso di Rebora è Maria, la madre di Gesù. Il «trasporto nativo e sostanziale verso la Madonna» (R., 160) che egli vede in Rosmini, il quale era solito scrivere il nome di Maria in tutte lettere maiuscole, a sua volta lo ereditò tutto egli stesso e, oserei dire, lo ampliò, lo arricchì, ne scrutò tutte le derivazioni possibili.

Per il poeta lombardo già la donna in sé, qualunque donna, rappresentò da sempre il buono, il positivo, una specie di Beatrice. Come egli, mentre citava Buddha-Dante-Tagore-Mazzini in realtà aveva in mente Cristo, così quando pensa alla donna si può dire che abbia sempre in mente, sullo sfondo, Maria, la Mamma dalla quale tutte le madri ereditano null'altro che bene, purezza, amore. Talvolta si paragona anch'egli ad una donna: «Sono come una donna che si prepara a diventar madre, anche se non avrà figlioli» (L., I, 410). A qualche amica continua a confidarsi, anche dopo l'entrata in religione, come farebbe un bimbo con la propria madre. E poco prima della

conversione si dice convinto che la donna abbia una missione provvidenziale, quella «di elaborare in sé l'angelo per rendersi capace di evocarlo in altri» (*L.*, I, 578).

Questa visione di totale purezza acquista maggiore intensità e raggiunge l'apice dello splendore nella figura di Maria, che egli associa quasi sempre a Gesù e che vede in trasparenza sul volto di ogni donna. Fu la Madonna a prenderlo per mano ed a condurlo verso Gesù (*P.*, 301), è ad essa che affida il proprio sacerdozio (*P.*, 306); da lei riceve l'esortazione a patire oscuramente e con pazienza (*P.*, 273). In sua devozione aggiunge il nome di Maria a quello di Clemente, contempla in lei «la Tuttasanta Madre degli Amanti» (*P.*, 324), che tiene uniti in armonia i confratelli delle comunità religiose (*P.*, 287). E quando sente ritornare in sé la vena poetica, confida: «La sorgiva dell'autentica bellezza della poesia è la *Tota Pulchra* e il suo fluire è il *Magnificat* (che per noi si slancia dal *Miserere*) e l'impeto è quello del Sangue che dal Cuore di Gesù in Croce [...] allietta la città di Dio» (*L.*, II, 159).

Anche in questo suo ritorno alla poesia Rebora probabilmente è stato aiutato da Rosmini circa il modo d'intenderla. La poesia prima della conversione ha avuto una funzione benefica perché, riflette Rebora qualche anno prima di morire, essa «ha impedito [...] ch'io precipitassi irrimediabilmente» (*L.*, II, 158). Ora egli ha imparato da Rosmini che ogni cosa, e quindi anche il poetare, dev'essere radicato nella carità di Dio: se indirizza all'amore ed alla gloria di Dio, ha senso; altrimenti sarà «arte» (*P.*, 265), ma non autentica bellezza e, comunque, per lui perderebbe ogni interesse, perché non sarebbe nettare che possa nutrire per il cielo (*P.*, 265, 259, 260). E siccome l'apice della carità di Dio, per l'uomo, consiste nell'unione con Dio o santità, in definitiva solo il cammino, il desiderio «anelante» (*P.*, 304) verso la santità dà l'ultimo tocco di perfezione ad ogni poesia: «ma santità soltanto compie il canto» (*P.*, 304). Il che è un modo diverso di esprimere la vocazione fondamentale ed onniavvolgente alla santità, spiegata in quella massima rosminiana: «Desiderare unicamente ed infinitamente di piacere a Dio, cioè di esser giusto»⁶.

Tenendosi entro tale spirito, Rebora per un lungo periodo ha pensato consono ai suoi tempi «salvare i fratelli piuttosto morendo che non scrivendo o predicando soltanto» (*L.*, II, 110) e, di conseguenza, passa molti anni nel nascondimento. Tuttavia, se i confratel-

li gli chiedono di comporre qualche poesia, ubbidisce, facendo del suo meglio, adattando forma e contenuti alla semplicità dei destinatari. Quando poi sente ritornare in sé la *vis* poetica, si decide ad assecondarla soltanto perché intravede che scrivere può servire all'aumento della carità. E siccome ormai gli resta poco da offrire, recupera in senso religioso i momenti profetici della vita passata (*Curriculum vitae*) e racconta nel canto «l'umiliante decompormi vivo» (P., 271, *Canti dell'infermità*).

Poco prima di morire, Rebora esprime un desiderio. Vorrebbe, sempre «piacendo a Dio», avere accanto a sé, nella bara, il Crocifisso, il Rosario, il Vangelo e «il libro della Santa Regola» (P., 416). Come dire, gli emblemi più rappresentativi della sua vita, dopo che ha conosciuto Dio-Amore. Gesù Crocifisso, Maria, Rosmini: il Sangue che purifica e redime, la Tuttabella o Stella del mattino che dal tuttoniente conduce all'Ognibene, la Norma che insegna come rimanere fedele all'uno e all'altra.

Il fatto che tra le pochissime cose volute con sé vi sia la Regola di Rosmini indica la consapevolezza reboriana di aver trovato nella vocazione rosminiana ciò che cercava; e ci riconferma che tale vocazione è stata amata, meditata, assorbita.

In realtà, nella storia della spiritualità rosminiana Rebora costituisce una gemma rara e alquanto solitaria. Egli non si accontenta della superficie, ossia di quell'insieme di norme che regolano la quotidianità del religioso; vuole coglierne i fondamenti, cercare il diamante che rende amabile anche l'involucro. La sua è un'arsura di essenzialità, di genuinità, di acqua limpida attinta direttamente alla sorgiva. Ed è «a monte» che scopre nell'anima di Rosmini un'arsura tanto simile alla sua.

La pietra da cui scaturiva l'acqua comune cui attingevano era Cristo Amore Crocifisso, Gesù nudo sulla croce nuda. La bevanda salvifica era il Suo sangue prezioso, di conseguenza l'arsura era arsura di sangue: bisognava berlo, lasciarsene spruzzare, iniettarselo nelle proprie vene se si voleva riamare l'Amore e comunicarlo ai fratelli. Una volta fatta questa scoperta radicale, la vita di Rebora non fu altro che un continuo sforzo di abbracciare il più possibile quelle croci che la Provvidenza veniva scegliendo per lui, crocifisso anch'egli sul Golgota accanto al Crocifisso ed a tanti altri come lui, tra i quali il suo «Padre Fondatore».

In conclusione, l'esistenza del Rebora religioso è un tentativo riuscito di incarnare l'essenzialità della spiritualità rosminiana, essenzialità che è, tra l'altro, comune alla più esigente tradizione degli ordini religiosi e della stessa vita cristiana. In lui la Regola rosminiana viene rimessa a fuoco, si ravviva e purifica, prende consistenza, ridiventa operativa, preziosa, credibile; viene ristabilito il contatto che la fa vibrare e splendere di luce soprannaturale, la rende capace di riflettere su chi la guarda il volto di Dio-Carità. Ecco perché Rebora rimarrà uno degli esempi più vivaci di quanto lo spirito rosminiano sia in grado di portare l'uomo al cuore del cristianesimo, che è poi il cuore del mondo.

Dal 1985, centesimo anniversario della sua nascita, le spoglie di Rebora riposano a Stresa, nella chiesa del ss. Crocifisso, di fronte alla tomba di Rosmini: quasi come la radice ed uno dei fiori più belli cresciuti lungo i rami dell'albero-Istituto della Carità. Riposano sui due lati della chiesa. Al centro si alza il Crocifisso: padre e figlio dialogano ancora sotto l'ombra della Croce, dalla quale scende la linfa-sangue che li ha sostenuti durante il pellegrinaggio terreno, aprendo infine loro la Patria, dove ci auguriamo ora vivano insieme.

Note

- ¹ Cfr. C. Rebora, *Rosmini*, Longo, Rovereto, 1987, p. 40. D'ora in poi segneremo nel testo, fra parentesi, il riferimento agli scritti di Rebora, avvertendo che useremo la lettera R. per indicare l'opera sopracitata *Rosmini*, la lettera P. per *Le poesie* (a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano, 1988), la lettera L. per le *Lettere* (due volumi, a cura di M. Marchione, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1976, 1982). Quando vi sono più volumi, li indicheremo con i numeri romani, le pagine con i numeri arabi.
- ² Il concetto di «vita interiore» non è nuovo in Rebora. Scrive infatti nel 1923: «Mi si è offerto di stendere una *biografia interiore* di Mazzini» (L., I, 448).
- ³ Questo versetto è posto da Rosmini come esergo delle *Regole comuni*, scritte per i suoi religiosi. Cfr. *Regole dell'Istituto della Carità*, Marietti, Torino, 1837, p. 251.
- ⁴ Cfr. A. Rosmini, *Massime di perfezione cristiana*, a cura di A. Valle, Città Nuova, Roma, 1981, p. 75.
- ⁵ Ivi, p. 59.
- ⁶ Ivi, p. 33.

Roberto Cicala

Dante modello per Rebora
Fortuna critica e postille inedite
alla «Divina Commedia»

Le differenti postille autografe, a penna o a matita, in margine a una *Divina Commedia*, riportate soltanto di recente alla luce dell'attenzione critica dall'ombra dell'archivio rosminiano, sono la testimonianza del tutto inedita, e la prova filologicamente documentabile, della centralità del modello dantesco nella poesia di Clemente Rebora, non soltanto in quella dei *Frammenti lirici*¹.

Proprio addentrandosi nei *Frammenti*, Giovanni Boine è il primo lettore che scopre «la chiave della segreta porta»² di Rebora e che avverte al loro interno un respiro «tradizionalmente, virilmente e complessamente italiano, com'è italiana la lirica di Dante, di Michelangelo [...] (com'è italiano Leopardi)»³. Sulla «Riviera Ligure» del settembre 1914, a un anno dalla pubblicazione dell'opera d'esordio dell'amico poeta, Boine inaugura quella linea della fortuna critica reboriana che sotto la luce dantesca sempre più è andata distinguendo un imprescindibile quadro interpretativo dell'«incandescenza nuova»⁴ dei *Frammenti*: «Nessun esempio tranne forse la dilacerata violenza delle dantesche canzoni della pietra, mi gioverà a far intendere lo strazio piangente ed il moto del frammento XLII [...] e poiché ho accennato di canzoni dantesche dirò ch'io respiro in questa nuova poesia non so che di vigorosamente antico nel sentire e nel ritmo, nello strappo, nel piglio maravigliosamente robusto della frase, nell'interiore leoninità della mossa»⁵.

La scelta della tradizione

La vociana affinità spirituale tra poeta e critico, vissuta in una «pienezza aggrovigliata e commossa di pensiero e d'immagine»⁶, avvalorata le sorprendenti intuizioni dell'autore di *Un ignoto*. Boine individua la presenza dantesca in Rebora innanzitutto come tradizione fondante benché riforgiata in una «complessità simultanea»⁷ fra ritmo del linguaggio e tensione dello spirito. Sono gli spunti che, seminati più di altri nella profondità della parola reboriana, saranno messi a frutto da un'ala della critica⁸, la quale coltiverà in prevalenza, almeno fino a tutti gli anni Ottanta, il terreno dei *Frammenti* rispetto alla produzione posteriore e soprattutto «religiosa».

In verità la storia della fortuna critica reboriana registra nei primi decenni un periodo in ombra. Soltanto nel 1937 la distrazione del mondo letterario viene interrotta favorevolmente e con gran merito da Carlo Betocchi e da Gianfranco Contini. Se a quest'ultimo si deve la focalizzazione di una scelta plurilinguistica innestata nel tronco della tradizione¹⁰, è soltanto il primo, dalle colonne del «Frontespizio», che torna a fissare in posizione nodale il nome del padre della letteratura italiana, contribuendo a cogliere un segno di innovazione poetica peculiarmente reboriano nella incandescente fusione tra valori formali e originalità spirituale¹¹: «la metrica dei testi lirici di Rebora [...] da tradizionalmente sensitiva che era si fa spirituale; non badiamo ad apparenze, essa s'imparenerà alla terzina di Dante, che è una eccellente imposizione dello spirito [...]. Si fa spirituale con quella particolare rozzezza e timidità che è propria degli spirituali, uomini dall'inconfondibile accento, dal passo impreciso che non si dimentica».

Dante come modello di una tradizione «tormentata» e impegnata tornerà, quasi trent'anni dopo, nella riflessione di un altro poeta critico, quando Mario Luzi, in un intervento del 1968, distinguerà la rappresentazione reboriana del «caos contemporaneo» da quelle mimetiche, secondo caratteri diversi, della poesia crepuscolare e futurista. Rispetto a queste ultime la posizione di Rebora si fa carico di una maggiore responsabilità etica, di «un'azione interna, di un duro combattimento in favore di un ordine pur irraggiungibile». Lo si percepisce dai sigilli impressi a fuoco nella sua opera quali «la compostezza, la discontinuità, la discrepanza, lo stridore linguistico, la

sfasatura ritmica e in genere l'impronta di una continua colluttazione con la materia. Non sembra ci sia tempo per una scelta, ma solo per un'affollata aggregazione di lacerti stilistici rotti e aspri, che tuttavia provengono di preferenza dai luoghi tormentati della tradizione, dove l'attrito tra la volontà e il reale avverso e ostico sprizza faville»¹². Il registro della tradizione viene approfondito anche da Luzi, come in precedenza da Betocchi, secondo una prospettiva critica di condivisione poetica: «Rebora ha sostituito effettivamente l'idea umanistica di poesia con un'altra. Per questo il suo linguaggio ritorna volentieri ai luoghi in cui quell'idea non era ancora affermata o era stata violata, a Dante, a Jacopone, ai rimatori dugenteschi, a Campanella, e scavalca comunque i riferimenti vicini del decadentismo e del simbolismo, che avevano sí compiuto la loro rivoluzione, ma ancora in nome di quell'idea»¹³.

La tradizione non è per Clemente Rebora una serie di «detriti» da riciclare, ma di «mattoni che formano le mura di sostegno di un edificio poetico progettato secondo l'esempio di Dante». Così Marziano Guglielminetti che, nel 1969¹⁴, dirada il dubbio precedentemente posto su un dantismo come semplice «omaggio d'obbligo prestato al poeta più insigne della nostra civiltà letteraria» ed assunto mediante l'accostamento a Leopardi¹⁵. Sulla parallela tradizione "alta" del lirismo leopardiano, di grande influsso per Rebora, sembra però prevalere il realismo dantesco; l'io viene sopraffatto dalla coralità; il monolinguismo dal già citato plurilinguismo, secondo un'adesione innanzitutto etica e culturalmente radicata che agisce profondamente nella prassi poetica. È quanto rimedita in un saggio Felicità Audisio¹⁶, partendo dall'analisi impostata nel 1966, in senso sia diacronico che sincronico e con metodo e risultati tuttora validi, da Fernando Bandini¹⁷, il quale tiene ad affermare che «la poesia [di Rebora] estende il suo dominio sulle idee. Ed è soprattutto qui che dobbiamo cercarla, se non vogliamo sottrarre alle sue parole il loro significato più sicuro»¹⁸. Perciò è fondamentale, attraverso il linguaggio, la verifica della funzione esercitata dalla tradizione, alla ricerca del dantismo messo in atto entro uno stile che è conquista morale prima ancora che fatto stilistico¹⁹.

I valori della lingua e del ritmo

La tradizione di Dante è percepibile come scelta linguistica fin dai richiami segnalati in una breve indagine specifica del 1959 dalla Marchione, tra arcaismi (*s'indraca; pertugia; craia* e altri), verbi parasintetici e vocabolario «aspro» e «petroso»²⁰. Negli *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora* analizzati da Bandini²¹ le intuizioni di calchi linguistici danteschi, sino a quel momento rare, vengono approfondite costituendo uno dei più importanti capitoli della critica reboriana. Vengono innanzi tutto individuati i verbi parasintetici presenti nella *Commedia* che costellano i *Frammenti lirici* (un esempio tra i molti, tratto dal frammento XXVI: «Pulsa l'eterno anelito e s'invera / il creato», vv. 13-14; «il guardar mio / sembra che in fiammei pollini s'incieli»; vv. 9-10) e le parole arcaiche che, contraddistinguendo il «rifiuto aspro dell'attualità» messo in evidenza da Bárberi Squarotti²², connotano soprattutto un dantismo di matrice espressionistica.

La «creatività poetica di queste riprese reboriane»²³ acquista valore nella scelta linguistica legata al ritmo, aspetto formale stilisticamente rilevante (anche in dimensione esistenziale²⁴) riconosciutogli fin dai primi commentatori: da Monteverdi sulla «Voce», per l'efficacia dell'endecasillabo «irto d'accenti [...] rotto dalla violenza dello iato»²⁵, alle considerazioni acute sulla «martellatura potente» e sul «respiro ritmico intenso e veramente notevole» di Serra²⁶ (pur nel contesto di un giudizio non favorevole) ed ancora al «plauso» di Boine già richiamato in principio²⁷.

L'attenzione al ritmo reboriano in chiave dantesca arricchisce di elementi ermeneutici l'introspezione critica, in particolare negli anni Ottanta, in prossimità del centenario della nascita del poeta.

Da un lato Macrí, mettendo a fuoco la triade «naturalistico-neoromantica» di «luce-aria-suono»²⁸, analizza la composizione dell'endecasillabo «dantesco temperato» (un esempio rilevante è «come saetta ch'aria in luce stringe» con i blocchetti «e sí come saetta», *Par.*, V, 91; «luce prende», *ivi*, I, 4; e «gelo strinse», *Inf.*, XXXII, 47); inoltre pone in una valenza significativa anche le ricorrenti rime reboriane presenti nella *Commedia*. Dall'altro lato Giorgio Orelli, indagatore di quelle «minuzie» di leibniziana memoria indispensabili alla conoscenza di ciò che Baudelaire chiama «retorica profonda»²⁹,

nel 1985 giunge a constatare che «forse nessun poeta italiano di questo secolo è stato nutrito della memoria di Dante (della *Commedia*) quanto Clemente Rebora, fortemente bisognoso di energia verbale senza eccedenze, e necessariamente impervio, discontinuo (non di rado sconcertante)»³⁰. L'accertamento reboriano di Orelli, inoltrandosi molto «fra i cardì lucenti» dei *Frammenti*, tocca la viva presenza di Dante, occupandosi in particolar modo dell'espressività affidata all'*asperitas* peculiare dell'*Inferno*³¹ e seguendo anche la via indicata dai paragoni, per fissare la sua analisi sul confronto fra *Inf.*, III, 109 sgg. e *Il pioppo* (del 1956), in modo da riconoscere nell'assunzione dantesca da parte del poeta milanese una «straordinaria mobilità ritmica, nel nervoso-ansioso che soffia inesausto per entro i suoi versi»³².

Con un titolo indicativo, *Rebora, la tradizione, il ritmo*, un saggio già citato della Audisio raccoglie nel 1983 gli spunti critici emergenti in quegli anni, distinguendo la tradizione diacronica dantesca fra il livello del significante (rime di puro effetto fonico nella varietà -izzo, -erbo, -acque, -ascia, -erso, -egge, -orno, -ulla) e il livello del significato (rime nella varietà «aspra e chioccia» indicativa di un «dantismo programmatico sia pure profondamente etico ed ideologico»³³). Viene ancora rivolta attenzione all'endecasillabo dattilico della *Commedia* come base del polimetro reboriano e ad alcune «varianti e correzioni conosciute che consentono di rilevare un *work in progress* proprio in direzione dantesca»³⁴. Dal ritmo emerge «l'urgenza della realtà che vuol essere tradotta, senza filtro alcuno, in pensiero» («Vorrei palesasse il mio cuore/ nel suo ritmo l'umano destino», scrive il poeta nel primo dei *Frammenti*). Si tratta di un'istanza morale e di un espressionismo linguistico che si caratterizzano come denominatori comuni dello stile vociano, ravvisabile proprio nella prevalente lezione di Dante³⁵. Il valore linguistico è plasmato così dalla sostanza interiore della dimensione dantesca in grado di attuare una «rigenerazione spirituale»³⁶, etica e culturale.

La tensione etica e spirituale dello sperimentatore

Se il magistero dell'Alighieri incide sul versante del «potenziamento espressivo della dizione», tale incidenza non potrebbe però

adeguatamente intendersi e giustificarsi «a prescindere dalla profonda attrazione non solo mistico-metafisica ma anche soteriologica e palinogenetica che Dante esercitò su Rebora»³⁷. La considerazione, di Frattini, si fonda su un'altra prospettiva aperta dalla critica. Infatti l'incandescenza formale della materia, entro cui arde il fuoco dello spirito, traccia l'«itinerario mistico» del poeta messo in luce «tra parola e preghiera» da Francesco Mattesini, secondo il quale «la parola non fu gioco, fu dovere, sperimento, esperienza, missione. Dapprima egli preferì i toni alti, martellati, sentenziosi, aspri, spezzati e inanellati insieme. Non fu Petrarca, monodico e melodico, il suo modello. Fu Dante comico e sperimentatore»³⁸. Questa dimensione risulta sondata soprattutto dalle ricerche di studiosi dell'Università Cattolica di Milano, a cominciare, in occasione del centenario della nascita, da un intervento a più voci su un numero di «Vita e Pensiero» a cui contribuirono, oltre a Mattesini, anche Donato Valli («il massimo della innovazione letteraria finisce così col coincidere col massimo della conservazione logica e concettuale»³⁹) e Claudio Scarpati. Questi, sottolineando la capacità reboriana di far vibrare tutta l'estensione, dall'alto al basso, della lingua e mettendo in risalto, come in Dante, l'intima tendenza sia alla coniazione verbale sia all'introduzione nel lessico di nuove parole, asserisce che «vi è in lui l'impulso a comporre un nuovo catalogo della realtà di cui prende possesso con arditezze terminologiche e sintattiche, con un affanno metrico che non trova riscontri nelle esperienze del nostro primo Novecento»⁴⁰. Annotazioni, queste, che riguardano una sperimentazione linguistica intimamente congiunta con la volontà di redenzione ideale della realtà raffigurata nell'opera letteraria, se è vero che, nella recente lettura dell'Annoni, «la lingua di poesia di Rebora crea in primo luogo, attraverso legami verbali, nuovi modi di essere e di significare dei *realia*; in secondo luogo si arricchisce di consonanze (musicali) e di sentimenti (emotivo-mentali) danteschi attraverso una fitta rete intertestuale con la *Commedia*, proprio dove Dante, in generale, è maggiormente inventore di linguaggio, diciamo dell'*Inferno*, quindi, per l'inenarrabilità del carattere estremo, verso il basso, il pietroso delle situazioni e del *Paradiso*, per l'ardua dicibilità dell'ineffabile»⁴¹.

Dante modello anche nella produzione «religiosa»

Il non sopito caricamento espressivo delle forme verbali e lo spiritualismo metaforico, elementi tipici di Dante e del Reborra dei *Frammenti lirici*, si ritrovano negli ultimi anni, superando così la frattura biografica forse troppo facilmente sposata dalla critica. Si apre una prospettiva per un fondamentale dantismo anche di Reborra "religioso"⁴², tanto dal punto di vista espressivo quanto dal punto di vista etico e teologico, a tratti verrebbe da dire mistico.

Un esempio è nell'endecasillabo a caratterizzazione metonimica della sezione dedicata alla Maddalena, nel *Trittico* innografico. In questo verso:

e profumando di virtù i fratelli

la suggestione data alla qualità aromatizzante della virtù richiama *Purg.*, XXVIII, 110:

che de la sua virtude l'aura impregna

secondo una metafora spiritualmente olfattiva riproposta in *Par.*, XXIII, 73-74 nell'immagine con cui Dante descrive gli apostoli mettendoli a confronto con

la rosa che il verbo divino
carne si fece.

Gli apostoli, infatti, attraverso la descrizione di Beatrice, sono

li gigli
al cui odor si prese il buon cammino.

Questa contingenza flagrante tra Dante e Reborra (e Dante anche come tramite letterario con la Sacra Scrittura; in questo caso della II lettera ai Corinzi, II, 14: «...odorem notitiae suae manifestat») è dimostrata dalla sottolineatura, tra quelle inedite sulla *Divina Commedia* di cui daremo maggiori informazioni (sottolineatura in matita rossa: per Reborra il colore della Grazia, contro il blu del Peccato), degli stessi versi:

li gigli
al cui odor si prese il buon cammino.

È una sottolineatura non casuale (tanto che è l'unica del genere che Rebora fa in tutto il canto XXIII del *Paradiso*), a cui è aggiunta un'altra chiosa significativa del poeta rosmignano, il quale scrive testualmente sul margine destro della stessa pagina: «proprio questo odore si sprigiona quanto [...]», con un rimando ai versi successivi:

bel fior ch'io sempre invoco (v. 88).

La stessa «rosa» è sottolineata con una postilla in *Par.*, XIII, 135. È il noto verso di San Tommaso:

poscia portar la rosa in su la cima

che Rebora annota con «Maria, Chiesa, Paradiso», usando una matita rossa sprigionante positività, cioè quella «bontà» che torna in un verso del sacerdote poeta datato 15 ottobre 1955, nella composizione *La poesia è un miele che il poeta*, dove il verso

così porta bontà verso le cime

risulta un'altra delle contingenze linguistiche, lessicali e ritmiche che fanno emergere una forte presenza dantesca anche nelle poesie reboriane del periodo religioso. Non senza collegamenti con i *Frammenti* del 1913.

Un'ulteriore esemplificazione può essere il conclusivo «l'Amor che move il sole e l'altre stelle» che torna come memoria letteraria e citazione significativa in molti luoghi reboriani. E se l'unica esplicita dichiarazione di scelta dantesca da parte del poeta milanese è sempre apparsa soltanto la poesia del 1955 *Per Ezra Pound*⁴³ – in cui è espressa sia un'indicazione di poetica («incuorar su quella traccia l'arte / che al vivere vero, se vera, solleva»), sia una prospettiva di tensione esistenziale di natura trascendente («il Paradiso, / mentre lo sfugge, il mondo lo ricerca»)⁴⁴ – le nuove e più precise testimonianze proposte dal rinvenimento di un'edizione della *Commedia* postillata dall'autore dei *Frammenti* aprono un nuovo capitolo critico del dantismo reboriano.

Le postille alla «Divina Commedia»: per un'edizione critica

Le chiose reboriane sono caratterizzate semanticamente dalla differenziazione dei colori usati (penna nera e matita nera, rossa o blu) e seguono il dibattimento interiore del poeta creando in molti casi nodi interpretativi, soprattutto per la frequente sovrapposizione di segni, correzioni, rimandi o di intere postille senza chiaro riferimento ad uno o più versi del poema. Cartigli anch'essi autografi, inseriti di rado ma a ragion veduta tra le pagine del volume (che rivela segni di frequentissimo uso, tanto da essere stato rilegato *ex novo* già al tempo di Reborà), si sommano alle postille. Unico nel suo genere è il foglietto⁴⁵ che qui riproduciamo:

Dante mostra che solo
in Dio creatore si possono
spiegare i misteri
della creazione,
sotto le spiegaz[ioni] della
scienza umana,
che può solo accettare
la concatenaz.[ione] delle cause e
dei fenomeni e utilizzarle,
ma non conoscere
la causa nella Causa
prima, e quindi nell'intento.
Tutto il mondo corporeo
ha intento divino cfr.

L'edizione della *Commedia* è quella commentata dallo Scartazzini e rivista, per l'ottava edizione, dal Vandelli, pubblicata a Milano da Hoepli, in terza tiratura riveduta e corretta, nel 1922. Sulla pagina che precede l'occhiello editoriale è apposta un'etichetta di *ex libris* con l'intestazione «Istituto Neurologico Vittorio Emanuele III». Il termine oggettivo *post quem* di possesso, indicato dalla data editoriale di pubblicazione – il 1922 – dovrebbe essere ritardato almeno fino all'entrata del poeta nell'ordine rosminiano, dopo il «gran bel stracciare» (come lo definisce nel *Curriculum vitae*⁴⁶) di quasi tutte le sue carte e dei suoi libri in occasione della «scelta tremenda». Eppure questa inedita testimonianza, di una vita dello spirito sorretta sempre dal canto della letteratura, ci fa azzardare che tale *Commedia* avrebbe potuto, se non divenire la quarta, laica, teologico-letteraria presenza tra gli oggetti con cui volle riposare nell'«et-

terno amore» da lui invocato⁴⁷, forse essere uno dei libri superstiti dalla storica distruzione di carte del 1930. E se alcune postille, didatticamente esplicative, possono far senz'altro ritenere un utilizzo scolastico (don Clemente Rebora insegnò al ginnasio del Collegio Rosmini di Domodossola nel 1933-34), molte altre chiose attestano un continuo uso (consuetudine, conforto, godimento, alimento, tra l'altro modello di un sempre più mistico approfondimento) personalissimo e meditato del poema dantesco. Un termine di paragone potrebbe essere il messale, similmente postillato (e sappiamo essercene stati più di uno)⁴⁸.

La trascrizione per l'edizione critica adotta criteri conservativi, con l'indicazione precisa delle sedi dove si collocano le chiose (ogni modulo di trascrizione corrisponde ad una pagina tipografica dell'edizione Scartazzini-Vandelli), privilegiando i nessi logici fra testo e postille; inoltre tenta una non risolta e possibile differente cronologia delle varie annotazioni autografe, non sempre di chiara interpretazione testuale⁴⁹.

Dall'«Inferno» al «Paradiso», da Ulisse a Maria

Il canto più tormentato dalle postille, insieme con il ventiseiesimo dell'*Inferno* (il canto – consumato di annotazioni – del «folle volo» di Ulisse, archetipo dell'uomo in costante ricerca non illuminato dal mistero divino ma ripiegato sul proprio «io», e lanciato al «folle volo» posto dalle chiose reboriane in contrasto con l'«alto volo» di Maria) è il trentatreesimo del *Paradiso*: nei margini troviamo segnati gli stessi concetti e idee che poi sostanziano molte opere della tarda maturità di Rebora, tra cui l'inno all'*Immacolata*. Per segnalare soltanto una prova, registriamo che a fianco del verso dantesco dedicato al «termine fisso d'eterno consiglio» la tormentata scrittura reboriana annota spunti in seguito testualmente ripresi sia nell'inno citato sia in altri componimenti:

Per te, com'Eva si risolve in Ave,
in Amor Roma suo mister rivela,
dov'è materna Chiesa che dà pace.

Rebora, che da rosminiano resta radicato nella letteratura e nella

tradizione (basti ricordare la già citata poesia *Per Ezra Pound*, quasi un manifesto) attinge dunque al Dante di *Par.*, XXXIII, quello del celebre esordio d'ardente affetto, messo in bocca a San Bernardo:

Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,

tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sí, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.

L'incipit «Vergine Madre» è sottolineato da Reborà in penna nera e compreso, con una grande freccia e con un vigore che non ha riscontri nelle altre postille alla *Divina Commedia*, entro due cerchi concentrici in matita rossa, il colore della Grazia. Poi, più volte, viene riportato nel margine inferiore: «Immacolata Concezione». Ancora aggiunge: «Ricordare che nel tempo stesso Maria è Madre...»; e purtroppo uno strappo, o taglio, del foglio interrompe la postilla. La testimonianza è comunque illuminante: incandescente e appassionata. L'evidenza filologica di queste prove testuali fa rivelare che, mettendosi in dialogo e anche in contrapposizione con gli altri commentatori (fin dagli stessi Scartazzini-Vandelli: perché la sua comprensione del poema dantesco non è solo intellettuale ma proiettata verso una *metánoia* spirituale e una trasfigurazione metafisica), Reborà prende le mosse dalle «tante fiamme» e dall'«alto mare», tutti sintagmi e versi significativamente annotati, del canto infernale in cui Ulisse rievoca il «folle volo». Si compie così una proiezione interiore dell'immagine di uomo «naufrago della vita» come Reborà si sentiva all'inizio del proprio cammino di vita. Ulisse è paradigma fondamentale della ricerca individualista, non aperta all'assoluto⁵⁰: l'effigie che, giganteggiando, è il modello negativo necessario per l'identificazione personale dei peccatori nella presa di coscienza di una purificazione agli antipodi del «folle volo». E l'attenzione reboriana a questa contrastata figura, letteraria e metaforica, è documentata anche da postille, anch'esse sorprendentemente indicative e ancora inedite, consegnate a una edizione dell'*Odissea*⁵¹. Con Dante, Reborà sale verso il Paradiso e, come avviene nel proprio itinerario esistenziale, muore in lui «l'uomo vecchio» del magistero paolino per rinascere «infante a scuola del Vivente», con la nuova coscienza di

una travagliata fecondazione spirituale avvenuta nel grembo femminile della donna «vergine e madre» per eccellenza, Maria.

Nelle pagine del canto trentatreesimo del *Paradiso*, sopra «termine fisso», oltre all'aggiunta «da Eva ad Ave», una freccia indica la postilla: «predestinata da Dio ab aeterno a esser Madre del Redentore e quindi = la donna = Beatrice = madre dei "Redentori"!». In questa chiosa sembrano coagularsi il percorso esistenziale e la visione femminile-materna, e dunque mariana, di Clemente Rebora, in una prospettiva psicologica e spirituale che dalla madre conduce alla Madonna anche attraverso la sublimazione delle figure di donne, Sibilla Aleramo e Lydia Natus, amate dall'uomo Rebora-Ulisse. Viene attestata perciò la complessa ma coerente maturazione del suo itinerario interiore⁵².

Il tramite dantesco si rivela chiave ermeneutica imprescindibile, nel suo valore di funzione letteraria fondamentale che agisce nella creazione poetica reboriana, anche nell'ultimo periodo, quando poggia sulla Verità della Parola rivelata; perché la *Commedia* è anche sicuro tramite con il «grande codice» della Bibbia. In questo senso le suggestioni metaforiche della spiritualità e della teologia dantesca sembrano sostenere, unite alla forza del linguaggio, la tensione del misticismo reboriano a farsi canto, con un sentimento la cui pregnanza dogmatica non preclude squarci di intensa liricità. Dante non è dunque un gusto ma una scelta fondante nella tradizione dei valori, tra *ethos* e *eidos*, attraverso cui l'apocalisse della condizione novecentesca di crisi mostra, per Rebora, la luce di una sofferta redenzione.

^{per}
Erre Rand

Da eterna Poesia a noi vien Dante
 per memorar su quella traccia l'arte
 che al viver vero, da vera, solleva.
 George gente che corre senza meta,
 umano impasto, e isolato e diviso:
 è inferno? è purgatorio? Il Paradiso,
 mentre lo sfugge, il mondo lo ricerca;
 sferra la gabbia di questo universo...
 Dante nel chiasso avanza che lo tedia:
 tutto solo ripete un solo verso:
l'Amor che muove il sole e l'altre stelle
 Nessun l'ascolta... Incontra esso un Drappello
 di quei che Dio ^{distingue} ~~incanta~~ al levare
 in suprema bellezza ~~contornando~~ ^{a nuovi monti}.
 Lo complimenta ognuno per la Commedia
 - E ora (dicon) che ~~prattica~~ ^{affronta} di ballo?

Hemillio in Giuseppe

+ Dante mostra che sotto
 in Dio (e per questo)
 spiegare i misteri
 della creazione;
 sotto le spiegazioni della
 scienza umana,
 che può solo accertare
 le conseguenze delle cause e
 dei fenomeni e non
 non conoscere
 la causa nella causa
 prima, e quindi nell'infinito
 tutto il mondo, e
 non ha intanto di suo.

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +

236 [CERC. 8. BOLG. 8] INF. XXVI. 98-112

[ULISSE]

*parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...*

ch' i' ebbi a divenir del mondo esperto
e degli vizi umani e del valore;

ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola dalla qual non fui deserto.

un lito e l'altro vidi infn la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola de' Sardi,
e l'altre che quel mare intorno bagna;

lo e i compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta;

allor quando segno li suoi riguardi, col nome
accio che l'uom più oltre non si metta:

dalla man destra mi lasciai Sibilla,
dall'altra già m'avea lasciata Setta.

O frati, dissi, che per cento milia

*la voce
della
danza
mg. 19*

*Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...*

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

Ug. l'is al posto d'Isio (I sup. V + 1 lvi. 13) +
parlo gran mar
e d'essere
tentare
impossibile
Matto a chi
spera...
tute contente
umane gente
al qu...

... et haec est rebora, quae vivit mundum. *Ille* *nostre*

238 [CIRCO: 8. BOLG. 8] INN. XXVI. 129-142 (1500) [ULISSE]

Sei con il salvatore
mirano Giarum
aren salvata
in Dio! (indim.)
è senza marin
mirale e alta
fin da
ventran.

che non surgeva fuor del marin suolo.
 Cinque volte raccesso e tante casso
 lo lume era di sotto dalla luna,
 poi ch' entrati eravam nell' alto passo,
 quando n' apparve una montagna, bruna
 per la distanza, e parvemi alta tanto
 quanto veduta non avea alcuna.
 Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;
 chè della nuova terra un turbo nacque,
 e percosse del legno il primo canto.
 Tre volte il fe' girar con tutte l'acque:
 alla quarta levar la poppa in suso
 e la prora ire in giù, com' altrui piacque,
 infm che il mar fu sopra noi moniso.

«Il fatto che si fa»
che nostra zagnu
ossa trascolta
è infuori
via
Turg. II
«il num
porta e
una cosa
franca
una cosa
in Volante
di Dio, mi
in derro
«Poi. I»
«che cosa
e di...
«Tutto
salvo in
«pergiurano
«fratello
«mutando
«è il posto di Dio» e Trino
«si fa naufragio prima di giungere alla Vela»
«che sono nell' inferno...»
«che non nasce con me...»

sull'orizzonte. Così all' descritto par-
 venze astronomiche che dovrebbe incon-
 trare chi da' nostri paesi s' indirizzasse
 agli antipodi nostri, in virtù di quella
 situazione della sfera che approssima re-
 la». Antonelli.

129. maris suolo: superficie del mare.
 130. raccesso ecc.: 5 volte quasi fatto
 il plenilunio, e 5 il novilunio; ora-
 zio, trascorsi 5 mesi, dacchè eravamo
 entrati nell' oceano. - casso: cassato,
 mancato, com' è nel novilunio.
 131. di sotto: « a denotare i cinque
 mesi di navigazione d' Ulisse dopo uscito
 dal nostro mare, ricorre alla fase del ple-
 nilunio; o, da vero astronomo, accenna
 alla parte lunare ove ha luogo il raccen-
 dimento, cioè la parte che il nostro Sa-
 tellite tien sempre volta alla terra. Senza
 tale determinazione non poteva stare
 l' imagine del riaccendersi, giacchè ri-
 spetto al Sole che sempre la illumina,
 la luna è sempre accesa, tranne i casi
 di eclissi lunare ». Antonelli.
 132. alto passo: come in Inf. II, 12.
 133-134. montagna: i più intendono, a
 ragione, di quella ove il P. colloca il
 Purgatorio; - bruna: ci appariva oscura
 motivo della gran distanza; cfr. Virg.,
 Aen. III, 205 sg. e 521 sg. « Il Tomma-
 seo, per uno di quei suoi lampi fugaci,
 ha sospettato che la geografia antartica
 d' Ulisse serva a disporre l' immagina-
 zione del lettore alla geografia del Pur-
 gatorio. Ma credo si debba andar più
 oltre, ed affermare che l' episodio inter-
 rale fu generato dalla fama che nella nave
 nile fu messo il ancha col fine requi-
 alto di rispondere preventivamente a
 questa domanda: se il Purgatorio non
 che una montagna nell' Oceano, non
 vi potrebbero un giorno, a furia di
 buoni remi e di coraggio, approdare i
 « giganti »; D' Ov. Studi, p. 36 sg. - alta
 tanto: cfr. Purg. III, 14 sg.; IV, 40 ecc.
 136. ci allegrammo: di vedere final-
 mente una terra. - tornò: « la nostra al-
 legrezza » è sogg. che facilmente si de-
 sume da ci allegrammo; che è nuova
 137. nuova: scoperta allora. - turbo:
 turbine, subito vento impetuoso e vor-
 ticoso; cfr. Inf. III, 30, 133.
 138. canto: la prora della nave, « Fran-
 gantur remi, tum prora avertit et unda
 Dat latus »; Virg., Aen. I, 104.
 139. con tutte l'acque: la violenza del
 turbine fece girar tre volte, oltre la nave,
 l' acqua, si dà generare un vortice che
 travolge e sprofonda la nave stessa. « In-
 gens a vertice pontus in puppin ferit;
 exentitur pronusque magister Volvitur
 in caput; aut illam ter fluctus ibidem
 Torquet agens circum et rapida vorat
 aquore vortex »; Virg., Aen. I, 114 sgg.
 141. altrui: « Dio, il quale non vuole
 che uom vivo sia porre il piè nel regno
 della morta gente; cfr. Purg. I, 131 sg.
 Ulisse dà prova di animo nobile anche
 in questo, che, non che scagliarsi contro
 Dio, come Vanni Fucci (Inf. XXV, 1 sgg.),
 ne fece riverente il nome nel momento
 stesso in cui ricorda la terribile morte
 ch' Egli inflisse a lui e a' suoi compagni.
 « Heret, o sterminata, con forte
 la tempesta, come
 ci avvisò del p. »

Note

- ¹ La comunicazione tenuta al Convegno di Rovereto viene qui sviluppata in alcuni punti. Essa valse come annuncio del rinvenimento, presso l'Archivio reboriano del Centro internazionale di studi rosminiani di Stresa, della *Commedia* chiosata e del lavoro di edizione critica in corso, da parte di chi scrive, sotto la guida di Giuseppe Frasso, a cui si affianca una ricerca di carattere storico-critico seguita da Francesco Mattesini e Giuseppe Langella. La misura dell'intervento qui pubblicato consente di trattare soltanto per sommi capi alcune questioni riguardanti una chiave interpretativa, quella dantesca, a cui si dovrà chiedere ancora molti accertamenti.
- ² G. Boine, *Plausi e Botte*, in «Riviera Ligure», XX (1914), 33, poi in *Frantumi, seguiti da Plausi e Botte*, La Voce, Firenze 1918, pp. 111-116; altre volte ristampato e infine riproposto col titolo *La chiave della «segreta porta» di Rebora poeta*, in R. Cicala, *Il giovane Rebora tra scuola e poesia. «Professoruccio filantropo» a Milano e Novara. 1910-1915*, Associazione di Storia della Chiesa Novarese, Novara, 1992 (da cui è stata tratta la presente citazione, p. 76, e le successive).
- ³ Ivi, p. 80. Sulla bontà dell'intuizione di Boine cfr. anche la fondamentale lettera giovanile di Rebora al padre del 22 ottobre 1909: «Io sto con Buddha Cristo Dante Bruno (veggansi gli *Heroici furori*) Vico Alfieri e Leopardi; modestamente secondo la mia statura», in C. Rebora, *Lettere. I (1893-1930)*, a cura di M. Marchione, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1976, 71, p. 53.
- ⁴ G. Boine, *Plausi...*, cit., p. 80.
- ⁵ Ivi.
- ⁶ Id., *Un ignoto*, in «La Voce», 8 febbraio 1912, p. 750; ora in *Il peccato e le altre opere*, a cura di G. Vigorelli, Guanda, Parma, 1971, p. 475.
- ⁷ Ivi.
- ⁸ Una prima sintesi storiografica in questa prospettiva dantesca è stata proposta nel 1978 da A. Frattini, *Dantismo in Rebora*, in «Italianistica», 1978, 2, pp. 282-296; poi nel volume miscelaneo *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Bonacci, Roma, 1979, pp. 77-94; intervento ripreso in «Rivista rosminiana di filosofia e cultura», LXXIII (1979), 4, pp. 465-469.
- ⁹ Qualche annotazione sui richiami del *Paradiso* nelle liriche d'ispirazione religiosa di Rebora in M. Guglielminetti, *Clemente Rebora*, Mursia, Milano, 1961, pp. 86-87; 95; ed altre. Per un primo studio dedicato interamente alla produzione lirica nel periodo in cui il poeta veste l'abito rosminiano si permetta la segnalazione di una ricerca di chi scrive: R. Cicala, *Presenze dantesche in Rebora «religioso», con un autografo inedito*, in «Microprovincia», XVIII (1991), 29, pp. 86-111.
- ¹⁰ G. Contini, *Due poeti degli anni vociani. II. Clemente Rebora*, in «Letteratura», I (1937), 1, pp. 11-118, ora in *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 3-24; inoltre Id., *Espressionismo letterario, in Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino, 1988, p. 90.
- ¹¹ C. Betocchi, *Su Clemente Rebora*, in «Il Frontespizio», XV (1937), 4, p. 303. Negli anni Trenta, in cui il poeta appare letterariamente «morto» (cfr. Contini, *Due poeti...*, cit., p. 118) entro l'umile silenzio del voto religioso rosminiano, la riproposta di Rebora da parte di Betocchi assume una valenza critica nuova, potremmo dire militante, per far risaltare la «letteratura di sostanza» e di impegno etico della generazione vociana, rispetto ad alcune voci contemporanee di «puro canto», intervenendo così all'interno del dibattito di quegli

anni sulla poesia (cfr. G. Langella, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Vita e Pensiero, Milano, 1989, pp. 287-288).

- ¹² M. Luzi, *Azione poetica di Rebora*, in «L'Approdo Letterario», 1968, 42; poi in *Novecento. I Contemporanei*, vol. IV: *Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, a c. di G. Grana, Marzorati, Milano, 1979, p. 3362.

- ¹³ Ivi, p. 3364.

- ¹⁴ M. Guglielminetti, *Con Dante attraverso il Novecento*, in *Petrarca fra Abelardo e Eloisa e altri saggi di letteratura italiana*, Adriatica, Bari, 1969, p. 302.

- ¹⁵ Id., *Clemente Rebora*, p. 97, nota 12. Cfr. F. Audisio, *Rebora, la tradizione, il ritmo*, in «Paradigma», 1983, 5, p. 144, nota 15. Sull'influsso di Leopardi si veda R. Pistellato, *Scheda sul Leopardi del primo Rebora*, «Primo Quaderno di filologia, lingua e letteratura italiana», Padova, 1979, pp. 143-165 e si accosti l'attenta introduzione di L. Barile a C. Rebora, *Per un Leopardi mal noto*, Libri Scheiwiller, Milano, 1992, pp. 9-34.

- ¹⁶ F. Audisio, *Rebora, la tradizione...*, cit., p. 129.

- ¹⁷ F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, nel volume miscelaneo *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova, 1966, pp. 3-35.

- ¹⁸ Ivi, p. 5.

- ¹⁹ Ivi, p. 6.

- ²⁰ M. Marchione, *Linguaggio reboriano*, in «Lingua nostra», XX (1959), 3, pp. 74-78.

- ²¹ Cfr. nota 17.

- ²² G. Barberi Squarotti, *Tre note su Clemente Rebora* [1957], in *Astrazione e Realtà*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1960, p. 198; ora in *Riproposta di una nota su Clemente Rebora*, in «Microprovincia», XIX (1992), 30, p. 25.

- ²³ F. Bandini, *Espressionismo...*, cit., p. 19. Merita d'essere riportato un altro giudizio di Bandini circa i calchi danteschi, soprattutto in riferimento agli arcaismi: «In ogni caso ci si accorge come questi arcaismi non siano in Rebora soltanto delle sprezzature, e non soltanto imputabili all'inattualità del linguaggio misticcheggiante, ma vivano in ragione di uno stilismo espressionistico affannosamente proteso a forgiarsi i propri strumenti in un'epoca carente di modelli nuovi e che rifiuta contemporaneamente i vecchi esempi. Da questo punto di vista non si può contestare che la lingua reboriana sia un organismo aperto, che ha esercitato influssi cospicui sulla poesia del Novecento; ma essa costituisce anche una struttura solida e compatta, e ogni scelta linguistica è giustificata da necessità di stile e di mesaggio», p. 24.

- ²⁴ Lo stesso Rebora sottolinea «la ricchezza interiore del ritmo (ritmo idea-suono) [...] ritmo non sempre superficialmente gustabile» in molti dei *Frammenti lirici*: cfr. lettera ad Angelo Monteverdi, Milano, 22 febbraio 1913, in *Lettere*, I, n. 154, p. 157.

- ²⁵ A. Monteverdi, in «La Voce», 13 aprile 1914.

- ²⁶ R. Serra, *Le lettere*, Roma, 1914, poi, tra le altre edizioni in *Scritti di Renato Serra*, Le Monnier, Firenze, 1958.

- ²⁷ G. Boine, *Plausi...*, cit.

- ²⁸ O. Macrí, *La poesia di Clemente Rebora nel secondo tempo o intermezzo (1913-1920) tra i «Frammenti lirici» e le «Poesie religiose»*, II, in «Paradigma», 1982, 4, p. 198.

- ²⁹ G. Orelli, *Accertamenti montaliani*, Il Mulino, Bologna, 1984, p. 6.

- ³⁰ Id., *Dante in Rebora (appunti)*, nel volume miscelaneo *Clemente Rebora*, a c. di A. Ermentini e G. Oldani, Edizioni del Moretto, Brescia, 1985, p. 26.

- ³¹ Id., *Le cose battono i denti*, in «Corriere del Ticino», 18 agosto 1988, p. 37, che riproduce spunti della precedente *op. cit.* Oltre alla diffusa *asperitas* dantesca, sono stati notati da altri, per differenti luoghi reboriani, anche richiami stilnovistici: cfr. dalla «amabile grazia trecentesca» nella segnalazione uscita nel 1913 sul «Corriere della Sera» (16 luglio 1913, a firma di V[incenzo] B[ucci]) agli echi stilnovistici e danteschi rilevati da R. Lollo, *Rebora poeta d'amore*, nel volume miscellaneo *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Milano, 1972, p. 234, nota 16.
- ³² Ivi, p. 29.
- ³³ F. Audisio, *Rebora, la tradizione...*, cit., p. 142.
- ³⁴ Ivi, p. 145 con l'esempio del frammento XXXVI.
- ³⁵ F. Mattesini, *Dante e gli scrittori d'avanguardia del primo Novecento*, nel volume miscellaneo citato *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, p. 64. Cfr. anche F. Finotti, *Una «ferita non chiusa». Misticismo, filosofia, letteratura in Prezzolini e nel primo Novecento*, Olschki, Firenze, 1992, con un capitolo (VII) su Rebora, pp. 137-165.
- ³⁶ A. Frattini, *Dante in Rebora*, cit., p. 469.
- ³⁷ Ivi.
- ³⁸ F. Mattesini, *L'itinerario mistico di Rebora*, in *Letteratura e religione. Da Manzoni a Baccelli*, Vita e Pensiero, Milano, 1987, p. 218; già col titolo *Parola e preghiera* in F. Mattesini, D. Valli, C. Scarpati, *Clemente Rebora a cent'anni dalla nascita*, in «Vita e Pensiero», LXVIII (1985), 11, p. 2.
- ³⁹ D. Valli, *La lingua di Rebora*, in *Clemente Rebora a cent'anni dalla nascita*, cit., p. 7.
- ⁴⁰ C. Scarpati, *Per un'antologia*, in *Clemente Rebora a cent'anni dalla nascita*, cit., p. 20.
- ⁴¹ C. Annoni, *Tre letture reboriane*, in «Italianistica», XVII (1988), 2; ora in *Capitoli sul Novecento. Critici e poeti*, Vita e Pensiero, Milano, 1990, p. 144.
- ⁴² Cfr. il citato *Presenze dantesche in Rebora «religioso»*, a cui si rimanda per gli esempi testuali qui non ripresi.
- ⁴³ Si può forse ritenere (ma l'ipotesi, importante per il valore autonomo dato alla letteratura da Rebora rosminiano, va verificata) che si trattasse di versi in parte già composti ancor prima della richiesta dell'editore Vanni Scheiwiller per una pubblicazione a favore di Pound. Cfr. lettera a Scheiwiller, 19 agosto 1955, citata da G. Mussini, *Nota al testo*, in C. Rebora, *Le poesie*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano, 1988, p. 523, tra poco in una nuova edizione, con aggiornamento bibliografico.
- ⁴⁴ Lo richiama anche Frattini, *Dantismo...*, cit., p. 77.
- ⁴⁵ Anticipato, con la riproduzione dell'autografo, su «Avvenire», inserto «Gutenberg», 12 maggio 1991 (accompagnato dalla nota di R. Cicala, *La poesia e «l'altre stelle»*) prima della pubblicazione in «Microprovincia» all'interno del saggio *Presenze dantesche...*, pp. 102-103.
- ⁴⁶ Ora in C. Rebora, *Le poesie...*, cit., p. 301.
- ⁴⁷ Cfr. *Disposizioni per la bara*, ivi, p. 416.
- ⁴⁸ Il metodo di studio dell'edizione postillata della *Commedia* è filologico e dunque si allontana dalla scelta interiorizzata operata da F. Centofanti, *Il segreto del poeta. L'immagine interiore degli appunti sul messale*, IPL, Milano, 1987.
- ⁴⁹ Un aiuto all'interpretazione della scrittura di Rebora è venuto dai padri rosminiani Remo Bessero Belti e Luca Laner.
- ⁵⁰ «[...] l'uomo che presume di sé e «froda» Dio, sostituendosi come fine cercando vincere a costo di sacrificare la Legge naturale e divina; conquistar tutto il mondo perdendo la propria anima»: postilla a *Inf.*, XXXVI, 97, posta in margine al commento Scartazzini-Vandelli.

- ⁵¹ L'edizione dell'*Odissea* postillata da Rebora, conservata nell'archivio rosmignano di Stresa, è in corso di studio da parte di Valerio S. Rossi e di chi scrive.
- ⁵² R. Cicala, *La «Vergine Madre» di Rebora*, in *Poesia e spiritualità in Clemente Rebora* (Atti del Convegno nazionale «Clemente Rebora e la poesia religiosa del Novecento», Sacra di San Michele (Torino), 29-30 maggio 1992), Interlinea Edizioni-Sodalitas, Novara-Stresa, 1993, pp. 135-151. Cfr. A. Folli, nota introduttiva a C. Rebora, *Per veemente amore lucente. Lettere a Sibilla Aleramo*, Libri Scheiwiller, Milano, 1986, pp. 10-32; R. Lollo, *La figura femminile nella poesia di Clemente Rebora*, in *Da Leopardi a Montale*, Brescia, 1991, pp. 121-130.

Massimo Corsinovi

Il simbolismo dell'ape nella poesia
di Clemente Maria Rebora

L'ape compare per la prima volta nella scrittura poetica reboriana in *Fantasia di Carnevale* del 1914. Qui il «volo» delle «api» è «miope», ovvero non orientato, oltre che incapace di scorgere chiaramente una meta. All'«alveare» è associata l'«asfissia», cioè una dimensione claustrofobica, opprimente come una prigione, nel cui contesto si trovano il «miele» e il «vischio mordace»: sintagma, quest'ultimo, la cui collosità rimanda ad un significativo processo dinamico rallentato, se non addirittura impedito, ed esprime, allo stesso tempo, una forte carica aggressiva e distruttiva sprigionata dall'aggettivo.

In una delle *Prose liriche* (1915-1917), intitolata *Scampanio con gli angioli*, leggiamo poi di uno sciamare ronzante di bambini. Essi attorniano il poeta «per rifarsi del miele perduto». Rebora, simbolicamente, si fa cibo. Che si offre per la felicità di altri. Dallo sciame anonimo, in particolare, si distingue una bimba, «fiducia di cinquant'anni», che, curiosamente, si chiama «Maria». È in collo all'allora giovane soldato, mentre tutti gli altri sono una «aureola d'angioli» che lo circondano festanti e rumorosi, facendo tornare alla mente, come in un'eco lontana, la gioiosa immagine evangelica dei fanciulli che si stringono intorno a Gesù. Della piccola Maria così scriveva Rebora: «[...] Maria, fiducia di cinquant'anni, pavida grazia sui miei ginocchi siedì a *bermi estatica* guardando!»¹ (la sottolineatura è mia). In questo caso, insomma, Rebora, certo in modo non consapevole, prefigurebbe una situazione interiore che solo in seguito si delineerà co-

scientemente: egli rappresenta il Cristo – cibo-bevanda – in mezzo ai bambini, cioè a coloro che forniscono il modello spirituale per chi vuol seguire Gesù. Contemporaneamente Rebora si identifica con quel *centro* il cui spazio sarà, molti anni dopo, occupato dall'«Ape Regina», cioè la Madre di Cristo, accanto alla quale – scriverà – «s'aduna la compagine dei figli di Dio», ovvero le «api». Da notare, fin d'ora, il valore sacrificale implicitamente contenuto nell'immagine dell'offerta di sé per il bene altrui: una linea di pensiero che si svilupperà fino a divenire caratterizzante e peculiare alla luce dell'incontro con la tradizione mistica e ascetica in particolare di Rosmini.

In una nota lirica dei *Canti anonimi* (1920-22) dal titolo *Al tempo che la vita era inesplosa*, abbiamo di nuovo le api, segno stavolta di intensa operosità, ma anche di inquietudine, dal momento che il loro «fervere bronzeo» si svolge appunto «inquietamente». È, sembra chiaro, un'immagine di transizione, un simbolo che necessita di ulteriore evoluzione.

Ciò che abbiamo fino a questo punto rintracciato sotto forma di frammenti, lo troviamo infatti sviluppato per la prima volta in un intero componimento ne *La casa religiosa* del 1935. L'intera poesia poggia sul paragone tra la «Casa religiosa» – la dimora cioè di Rebora e dei confratelli rosminiani – e l'«alveare». Entrambe le realtà sono organizzate in vista di uno scopo che Rebora esplicitamente afferma essere il distillare miele e il produrre cera per il Signore. Un miele che, si precisa, «geme», soffre, a causa del «patire» e del «pregare» necessari appunto a distillarlo, così come la «cera» «arde», secondo la visione tradizionalmente mistica, «al fuoco dell'amore» (ovviamente divino). Il poeta, proseguendo, scrive:

Pensa a sé ciascun'ape e alla sua vita;
pur ce n'è una che tutte avvicina:
c'è, ma nascosta, c'è un'ape regina².

In questi versi compare già quella che potremmo chiamare l'icona dell'«ape regina»: senza lettere maiuscole e senza una palese identificazione di quest'ultima con Maria madre del Salvatore, come avverrà invece nell'ultima poesia dei *Canti dell'Infermità*; ma già, comunque, prospettata come segreto centro della vita interiore nella sua duplice dimensione personale e comunitaria.

Proprio quest'ultimo aspetto viene, infine, sottolineato dal poeta che vede come «dolce» il «vivere fraterno». Il quale è a sua volta in stretto rapporto di comunione «con Maria e Gesù» e trova nella tensione instancabile e costante («fissi») verso la «cima», che è Dio stesso, il suo definito e definitivo orientamento. Inclinazione ascensionale, questa, la cui essenzialità ed importanza è confermata negli ultimi due versi, d'una impetuosità sincera e viva:

Oh come infiamma il tendere all'eterno
tutti concordi con chi ci sublima!³

Per i Padri della Chiesa la bellezza è incomprensibile – e non si può formulare – se non a partire da Dio stesso, che ne è il modello e la fonte prima. In questa visione teocentrica si inserisce l'ultimo Rebora. Le facoltà percettive, purificate nell'ascesi e nella sofferenza, i suoi sensi, si sono come affinati. Sembra attuarsi in Rebora quella che San Massimo il Confessore indica come «la trasformazione dell'attività dei sensi prodotta dallo spirito»⁴. Tale evoluzione dei sensi, specchio e conseguenza di quella dell'anima, equivarrebbe ad una loro spiritualizzazione che li avvicina all'oggetto della loro contemplazione: «Chi partecipa alla luce, diviene luce egli stesso»⁵, ricorda ancora San Massimo. Le realtà cantate e sofferte nelle ultime poesie reboriane appaiono trasfigurate rispetto a quelle precedenti ed immediatamente seguenti la conversione, proprio perché l'occhio interiore che prima le osservava, ora può contemplarle ed è esso stesso trasfigurato, o meglio *convertito*, cioè trasformato. Nel letto della sua infermità Rebora non scrive più semplicemente per obbedienza ai superiori. La parola sgorga ora, insieme al sangue, dall'abbondanza della contemplazione, ne è il frutto che, pur tra gemiti e gridi talvolta umanissimi e strazianti, riesce a maturare nell'anima, donandosi infine come travagliato canto, o «miele» – come scriverà lo stesso Rebora – offerta preziosa «per sé» e «pei fratelli in via». Egli pare ora ripetere, faticosamente, con il Salmista: «Voglio cantare al Signore finché ho vita» (Sal. 103, 33). Rebora precisa le sue nuove posizioni nei confronti della poesia nella fondamentale lettera a Don Giovanni Salzotti datata Stresa, San Giovanni della Croce (24 novembre) 1953. Rispondendo ad una precedente domanda del destinatario, Rebora afferma che la poesia

non è un diversivo e tanto meno un'evasione dalla santità, ma un distintivo e anelito per sovrabbondanza di Cristo, nei dolori del parto (Rom.8), *in adventum Domini*, verso quel *ut omnes sint unum* (Giov.17) che culminerà nella trasfigurazione finale, onde Dio sia tutto in tutti (I Cor.15), nell'infinita circolazione dell'infuocato Amore Trinitario⁶.

La poesia è dunque in rapporto con la sfera della «santità», la quale «soltanto compie il canto». Essa è anelito verso Dio, verso l'infinito, l'eternità. Una cifra simbolica di questo anelito, di questo brama-to esodo interiore in direzione del Cielo – che si inserisce nel più generale campo semantico del volo (la cui importanza ho tentato di dimostrare nel mio saggio su Rebora, *Il volo sacrificale*⁷) – è l'immagine dell'ape. Quest'ultima compare in veste di protagonista in due poesie dell'ultima stagione reboriana: *La poesia è un miele che il poeta* (del 15 ottobre 1955) e *Sciamano le api* (del 27 dicembre 1956, la lirica che chiude l'ultima raccolta di Rebora: i *Canti dell'infermità*). Occorre notare, sempre nella lettera sopra citata, che la fonte della bellezza (identificata, come ricordato inizialmente, dai Padri della Chiesa in Dio) si precisa per Rebora, in riferimento alla poesia, nella figura della Madre di Cristo, verso la quale, tra l'altro, il poeta nutre una particolare, commovente devozione. Scrive Rebora:

La sorgiva dell'autentica bellezza della poesia è la *Tota pulchra* [...] ⁸.

Maria è, anche nella scrittura poetica, indispensabile «motivo di vita» per l'«ape» già identificata da Rebora con «il poeta». Sofferamoci per un momento sui versi che esprimono tali concetti e nei quali ritroviamo le immagini dell'«ape» e del «miele». Per far questo occorre tener presente il simbolismo tradizionalmente legato sia all'ape, sia al miele (penso ad esempio a quello rintracciabile nelle Sacre Scritture certamente non ignote a Rebora). Basterà qui solo ricordare che troviamo questi simboli costantemente radicati nell'ambito della spiritualità e del misticismo. Nel medesimo solco crediamo si inseriscano anche l'«ape» ed il «miele» dell'ultimo Rebora.

Nei versi datati 15 ottobre 1955 Rebora associa l'ape al poeta ed il miele alla poesia. L'ape – nella prospettiva claustrale dell'alveare-convento – osserva il «mondo» che «sputa amaro». Il punto di vista è apparentemente eccentrico, evasivo, ma – nell'ottica della fede, che è poi l'ottica di Rebora – l'essere fuori dal mondo non è che un

modo per essere al centro di esso. Del resto il dimorare nella «casta cera e cella di rinuncia» è condizione indispensabile all'agire anche esterno ad essa, è l'*agere sequitur esse* di S. Tommaso d'Aquino; infatti l'ape-poeta – è detto subito con chiarezza – produce il miele-poesia non solo «per sé», ma anche per i «fratelli» che come lui vivono la condizione dell'*homo viator*. L'atto del produrre il miele, tra l'altro, contiene in sé il senso dell'offerta e del sacrificio, reca il segno d'una sofferenza profonda che trova la sua giustificazione sul piano teologico nella dottrina della Croce e del Corpo Mistico. Il «nettare», scrive in effetti Rebora, viene fuori «dolorando», come in un parto che non a caso, essendo il miele identificato con la poesia, viene reso con il verbo esprimere. Esso, etimologicamente, rimanda alla voce latina *exprimere*, cioè premer fuori, o, anche, spremere, che ci consente di recuperare appieno l'intensità dolorosa del gesto racchiusa nel vocabolo. Quasi una spia lessicale che conferma che le parole adesso traboccano sulla pagina per la «sovrabbondanza del cuore». Ancora: l'ape-poeta che accoglie ciò che il mondo rifiuta, scarta, e rende «prime» le «ultime cose», continua ad annunciare, in un appello che non conosce soste («senza tregua»), l'«armonia» (da notare che Rebora adopera lo stesso verbo usato nelle Sacre Scritture in riferimento alla «Buona Novella»). L'ape-poeta è dunque messaggero instancabile di questa «armonia» che il «mondo», in senso giovanneo, non comprende.

L'ape continua comunque a svolgere la sua missione (a seguire la sua vocazione, potremmo dire) e «porta bontà verso le cime», affinché ogni uomo di buona volontà possa scorgere la «meta» che «il Signor serba / a chi fallendo asseta»⁹. Un finale possente, versi in cui riecheggia l'antica forza del Rebora dei *Frammenti lirici*, ma come addolcita da una più serena solennità scolpita nell'endecasillabo. Bellissimi, in particolare, gli ultimi due vocaboli: il primo, «fallendo», dà forma al dramma dell'intima insoddisfazione e dell'inquietudine, di agostiniana memoria, che alberga nel cuore dell'uomo il quale avverte non realizzate le proprie aspirazioni più profonde. Il secondo vocabolo, «assetà», che già troviamo in Dante, indica l'intensità del desiderio, la brama – più o meno consapevole – che l'essere umano ha di Colui che solo può dissetarlo essendo la fonte dell'«acqua viva». È questa fonte che il poeta addita agli altri come fine ultimo dell'uomo.

Nella seconda poesia, che è anche la lirica conclusiva dei *Canti dell'infermità*, *Sciamano le api*, del 27 dicembre 1956, abbiamo l'ape di nuovo protagonista. Nel componimento reboriano vengono delineate due diverse situazioni. La prima, quando le «api», identificate con «la compagine dei figli di Dio», sono in un rapporto di comunione (di «armonia», potremmo anche dire) con Maria, la Madre di Cristo, associata da Rebora all'immagine dell'«Ape-Regina». In questo caso il quadro complessivo presentato nella prima parte della poesia rimanda ad una visione di ordine, di fedeltà, di unione nel segno dolcemente vischioso (il «glutine») della *charitas*, legata alla presenza ed alla vicinanza delle api-figli di Dio all'ape-regina Maria. La seconda situazione descritta da Rebora ci mostra, al contrario, che cosa accade all'interno della comunità (che potrebbe anche coincidere con la Chiesa) quando viene a mancare «il motivo di vita», ovvero l'«ape regina» che, poco dopo, è identificata con «Maria, l'Ape-Regina» (parole che recano, stavolta, le iniziali maiuscole). La scena – in questi versi – ci mostra ogni componente della comunità «in sussulto» e «in tumulto», in preda ad una frenetica agitazione in cui, implicitamente, pare di leggere i segni del panico, della paura. È la tragica rappresentazione della perdita del centro e del teocentrismo in cui Maria è strumento, con Cristo, di mediazione e di intercessione, ponendosi come decisivo punto di orientamento, come la Stella del mattino. Negli ultimi versi le conseguenze di tale assenza si acuiscono, si fanno estreme:

l'armonia è rotta
tutto si rilascia
tutto si scioglie,
tutto in caos si risolve¹⁰.

È la distruzione, la rovina, che trovano la loro definitiva spiegazione nel verso finale, commovente nella sua semplicità, d'una sapienza tutta evangelica:

così con Te, così senza Te, Maria¹¹.

Degno di attenzione è soprattutto il verso in cui Rebora afferma, con perentoria dolcezza, che senza Maria «l'armonia è rotta». L'armonia, infatti, l'abbiamo incontrata anche nella prima poesia qui

esaminata. In quel caso abbiamo osservato che essa viene annunciata dal poeta «senza tregua» al «mondo».

Da quanto letto nella seconda lirica, il significato di questa parola si chiarisce ulteriormente: l'armonia, per essere annunciata, deve prima essere posseduta e vissuta dal poeta dentro di sé; ma perché ciò avvenga – ci dice ora Rebora – il poeta deve essere vicino («cuore a cuore»), cioè in rapporto di filiale comunione nel segno della *charitas*, con la *Tota Pulchra*. Non dobbiamo dimenticare che l'«armonia» è stata da sempre – nella sua contrastata vicenda esistenziale e poetica – oggetto di instancabile ricerca da parte di Rebora. Ma solo ora che l'ha finalmente sperimentata in modo pieno (senza che ciò escluda il dramma), Rebora può viverla e annunciarla, non solo come sacerdote, ma anche come poeta, nei suoi versi: essa nasce, adesso, da un'anima convertita, ovvero – per usare espressioni care a Rebora – torchiata, scalpellata, fino ad uscirne nuova nella sua nudità di sangue e di luce:

«[...] il poeta deve evitare il supremo pericolo di limitarsi a scalpellar una statua anziché lasciarsi prima scalpellare dal Divino Artista, tendendo al capolavoro, che è il farsi autenticamente santi, sfaccettature dell'Unico Diamante, il Santo dei Santi»¹².

È in seguito a tale opera dello scalpello divino, accettata e addirittura invocata nel voto di «polverizzazione» da lui pronunciato segretamente, che Rebora può offrirci, nella sua ultima stagione, le nitide cifre simboliche dell'*ape* e del *miele*. Quest'ultimo incarna la poesia, è il cibo del pellegrino a lui donato per sostenerlo e orientarlo nel suo non facile viaggio. Già per Origene il miele era alimento adatto all'uomo di Dio. Nel simbolismo biblico (sicuramente conosciuto da Rebora) non casualmente lo ritroviamo in un luogo privilegiato per i mistici quale il deserto¹³: nell'immagine, ad esempio, della terra in cui scorrono «latte e miele» nel libro dell'Esodo, oppure legato alla figura di Giovanni Battista, che vive la sua vita di penitenza e di preghiera – ancora nel deserto – nutrendosi «di locuste e di miele selvatico»¹⁴. Lo Pseudo Dionigi paragonerà il miele agli insegnamenti di Dio per «la loro proprietà di purificare e di conservare». Più in generale, secondo altri studiosi quali ad esempio lo Chevalier ed il Gheerbrant, il miele è simbolo privilegiato indicante il

«nutrimento spirituale» in particolare (oltre che del saggio) dell'uomo di Dio, ovvero del santo.

Anche l'ape la ritroviamo nelle Sacre Scritture¹⁵, ad esempio nel Libro dei Proverbi (6, 8 nella versione dei Settanta):

... va' verso l'ape e osserva come è laboriosa, e quanto nobile è l'opera che essa compie. Re e cittadini, per la loro salute, usano i suoi prodotti; è ricercata e famosa presso tutti; benché debole sotto l'aspetto della forza, si distingue per aver onorato la sapienza.

Indicata come modello da imitare, nel passo citato colpiscono, tra gli altri, due attributi dell'ape: il suo essere «laboriosa» in una prospettiva non egoistica, ma a servizio del prossimo, chiunque egli sia («Re e cittadini»); il suo onorare la «sapienza», quest'ultima posta in relazione con quella debolezza la quale sarà motivo centrale del successivo pensiero paolino della *stultitia propter Christum*, assai caro, come sappiamo, a Rebora (il cristiano vince, come Cristo sulla Croce, quando agli occhi del mondo appare sconfitto: «nell'insuccesso la mia vita sale / là dove sta la riuscita eterna» scriverà Rebora nel giugno del 1955)¹⁶.

In questo retroterra simbolico-religioso (ricco e articolato e del quale – anche più in generale – potremmo portare diversi altri esempi), crediamo appunto possa nascere e collocarsi l'«ape» reboriana. Essa – proprio come nel Libro dei Proverbi – rappresenta la laboriosità, vissuta nel segreto della «cella di rinuncia», offerta ai «fratelli»; essa è poi simbolo sapienziale indicante quella stessa saggezza che, ad esempio, già aveva ricevuto Sant'Ambrogio di Milano la cui bocca la tradizione vuole sia stata visitata dalle api che, come in Virgilio, sarebbero un segno della sapienza divina a lui donata. Soprattutto, inserita nel più generale e significativo campo semantico del volo, essa è il poeta e il suo anelito verso il Cielo, verso Dio.

Ed è in Dio che il lungo viaggio, il sofferto volo di Rebora si concluderà: proprio nel segno dell'ape, emblema finale di un esodo interiore il cui ronzio annunziante il divino non scalfisce il silenzio dell'orizzonte chiaro in cui vediamo il poeta-ape allontanarsi fino a scomparire, «polverizzato» dall'amor di Cristo, nell'accogliente, alato abbraccio dell'«Ape-Regina», di Colei che Clemente Rebora aveva a lungo invocato e amato: la Mamma, la Madre di Gesù e di tutti noi, Maria.

Note

- ¹ C. Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di V. Scheiwiller, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1982, p. 214.
 - ² Ivi, p. 353.
 - ³ *Ibid.*
 - ⁴ P.N. Evdokimov, *Teologia della bellezza*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo-Milano, 1990, p. 52.
 - ⁵ *Ibid.*
 - ⁶ C. Rebora, *Lettere*, II (1931-1957), a cura di M. Marchione, prefazione di Mons. C. Riva, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1982, p. 158.
 - ⁷ Cfr. M. Corsinovi, *Il volo sacrificale. Saggio su Clemente Rebora*, prefazione di M. Luzi, Marietti, Genova, 1990.
 - ⁸ C. Rebora, *Lettere*, II, cit., p. 159.
 - ⁹ C. Rebora, *Le poesie*, cit., p. 151.
 - ¹⁰ Ivi, p. 274.
 - ¹¹ *Ibid.*
 - ¹² C. Rebora, *Lettere*, II, cit., p. 159 (lettera a Don Salzotti del 24 novembre 1953).
 - ¹³ Il deserto è un luogo simbolico ed esistenziale importante: in esso può svolgersi la prova; vi si attende, intuendone l'arrivo (come ricordato da Oreste Macrí nel suo intervento al convegno) l'imminente epifania; esso rappresenta lo spazio (e il tempo) dell'ascolto in cui tutta l'interiorità si tende per cogliere ed accogliere la rivelazione del soprannaturale.
 - ¹⁴ Nelle Sacre Scritture il miele compare più volte. Eccone degli esempi: nel Libro dei Salmi: «Quanto sono dolci al mio palato le tue parole: / più del miele per la mia bocca» (Sal. 119, 103); «Il timore del Signore è puro, dura sempre; / i giudizi del Signore sono tutti fedeli e giusti, / più preziosi dell'oro, di molto oro fino, / più dolci del miele e di un favo stillante» (Sal. 19, 10-11); nel Libro di Ezechiele: «E mi disse: "Figlio d'uomo, ciò che ti si è presentato mangialo: mangia questo rotolo, poi va' e parla alla casa d'Israele". Io apersi la bocca ed egli mi fece inghiottire quel rotolo dicendomi: "Figlio d'uomo, nutriti e saziati di questo volume, che io ti porgo". Io lo mangiai e in bocca mi fu dolce come il miele» (Ezech. 3,1-3); nel Libro dell'Apocalisse: / «Poi la voce che avevo udito dal cielo di nuovo mi parlò e disse: "Va', prendi il libro aperto dalla mano dell'Angelo che sta in piedi sul mare e sulla terra". Allora io corsi dall'Angelo e lo pregai di darmi il piccolo libro. Egli mi disse: "Prendilo e divoralo; amareggerà il tuo ventre, ma alla tua bocca sarà dolce come il miele". Io presi il piccolo libro di mano all'Angelo e lo divorai: alla mia bocca era dolce come il miele; ma quando l'ebbi divorato mi sentii pieno di amaro nelle mie viscere. Poi mi fu detto: "È necessario che tu profetizzi ancora, riguardo a molti popoli, nazioni, lingue e re"» (Apoc. 10, 8-11).
- Appare evidente, ma non sarà forse inutile sottolinearlo, che nei passi sopra citati il miele viene costantemente associato alla Parola-nutimento spirituale dell'uomo di Dio. In particolare l'immagine del miele è adoperata per evidenziare la dolcezza e l'efficacia degli effetti che essa produce quando è accolta dal credente, il quale ne risulta interiormente trasformato, rinvigorito e pronto, quindi, a continuare la missione a lui affidata. Per quanto riguarda l'amarezza che affianca la dolcezza nel brano tratto dall'Apocalisse, riportiamo la spiegazione che si trova in nota alla *Sacra Bibbia*, Edizioni Paoline, Roma, 1968,

p. 1378: «9/10. Divoralo (Ger. 15, 16; Ez. 3, 1-3) indica che il profeta deve conservare e meditare le rivelazioni, dolci o amare, secondo che dicono premio ai buoni o castigo agli empi. Il libretto risultò *dolce*, perché conteneva profezie riguardanti i trionfi della Chiesa; *amaro*, perché ne prediceva pure le persecuzioni e le sofferenze». Particolarmente interessante è anche l'episodio narrato dal Libro dei Giudici (14, 6/19) in cui Sansone, dopo aver ucciso il leone, scopre nella carcassa di quest'ultimo «uno sciame d'api e il miele». Egli ne mangerà e ne offrirà al padre e alla madre; il miele è qui chiaramente un simbolo di resurrezione (dalla morte nasce la vita).

- ¹⁵ Le api sono un simbolo a cui ricorre anche Sant'Ambrogio da Milano, il quale ne fa un'icona della Chiesa stessa. Al suo interno, come le api dentro l'alveare, agiscono instancabilmente i cristiani, i quali devono trarre da ogni fiore ciò che di buono può loro offrire e devono invece temere e fuggire i fumi del peccato e della superbia. Il frutto di questa operosità discreta ed umile – il miele – diverrà sinonimo dell'eloquenza («dolce come il miele») dello stesso Sant'Ambrogio. L'ape era poi considerata uno dei simboli della Madre di Cristo, oltre che dello Spirito Santo. Per San Bernardo di Chiaravalle essa rappresentava, in particolare, la castità e la purezza. Secondo altri, l'ape era anche simbolo di Gesù Cristo: alla sua capacità di distillare il miele corrispondevano la misericordia e la *charitas*; il suo pungiglione era associato invece alla giustizia.

- ¹⁶ C. Rebora, *Le poesie* cit., p. 296.

Gregorio Scalise

Verso il confine del poeta:
Clemente Rebora

Clemente Rebora ha reinventato il linguaggio di una poesia di ricerca meditativa, di pensiero, scrive Bárberi Squarotti in *Astrazione e realtà*. E in effetti questa osservazione è importante soprattutto per coloro che cercano nella poesia un rapporto col pensiero e in ogni caso la descrizione e la nominazione di un paesaggio interiore al di là di clichés e formule ripetute.

C'è un racconto di Adalbert Stifter (*Pietra calcarea*) in cui un parroco di campagna sogna di costruire una scuola oltre il fiume. Questo corso d'acqua, durante le piogge, diventa difficile da attraversare e i giovani studenti rischiano la vita ogni qualvolta si manifesta una piena. Alla costruzione, dunque, di una futura scuola oltre il fiume, il parroco destinerà tutti i suoi risparmi e quanto riuscirà a mettere da parte durante una esistenza più che sobria.

Questa volontà del sacerdote, questo segreto, vengono alla luce solo alla fine del racconto, ad apertura di testamento.

Un'altra vita, avvolta in un doloroso segreto, la si trova in un racconto di Unamuno; un sacerdote è al servizio di una comunità. Il suo lavoro è impegnativo e l'uomo si adopera generosamente. Tuttavia c'è un particolare: il sacerdote ha perso la fede e il suo sforzo maggiore, oltre all'impegno religioso e sociale, consiste nel celare la sua condizione.

Quasi per contrasto, questi due racconti fanno venire in mente *Il generale Della Rovere*, il noto film di Roberto Rossellini; come si ricorderà il protagonista appare nella prima parte come giocatore, uo-

mo leggero, ma ad un tratto i casi della vita lo portano a ricoprire il ruolo di spia. Questa sua nuova situazione lo mette in contatto con una realtà umana ben diversa, e in ossequio al celebre motto «un bel morir tutta una vita onora» impersonerà sino in fondo la parte che gli è stata assegnata (quella di un generale). Non se la sentirà di tradire la fede e l'amicizia dei nuovi compagni e affronterà la morte con loro e per loro.

Ebbene, in tutte queste tre storie, che sono storie di destino e di dubbio, l'una forse devozionale (quella di Stifter), l'altra di contraddizione e lacerazione religiosa (Unamuno), infine quella generosa di Della Rovere, c'è un dato comune. Un uomo ha una sua storia, una sua evoluzione, eppure il dato iniziale è proprio quello che lo porta sino al compimento di una volontà inscritta nelle sue cellule e nella sua memoria genetica. Questa volontà appare come una forma di rispetto verso gli altri. Una forma di solidarietà che non vuol deludere e che tiene presente come un valore alto il rapporto degli altri con la vita e le loro credenze.

Tutti i commentatori di Rebora, e gli scrittori, da Pasolini a Fortini, hanno sempre distinto almeno due fasi del poeta, quella prima della fede, e quella che vede concretizzarsi la conversione.

Ma due dati drammatici stanno a testimoniare un passaggio non facilmente analizzabile nella condizione di Rebora: la conversione e la malattia. Il problema, dunque, non è quello di formalizzare una distinzione, che esistenzialmente sembra non esserci per evidente definizione. E non è neppure quello di «rosminizzare» Rebora, come pure sembra sia stato fatto. Il problema reale è quello di cercare di capire il senso di una continuità che trasmigra da una laicità (almeno apparente) alla fede.

Non sembra che «gli angeli» ci possano aiutare molto. Esiste un Rebora soltanto, ed inoltre per un laico è molto difficile immaginare il poeta alle prese con figure alate. Dopo Luciano non si dovrebbe dare più peso a questi argomenti. Naturalmente lo si fa, ma dovrebbe essere concesso solo a Rilke. Per convenzione, anzi (e la letteratura è una convenzione) a qualche essere eccezionale dovrebbe essere concesso di parlare di cose palesemente infondate. È vero che la poesia è il luogo dell'inappartenenza e dell'invisibile, ma non è detto che questo vuoto e questo invisibile debbano poi essere popolati a casaccio.

Esistono alcune cose serie, inderogabili, sulle quali è bene tacere

se non si ha altro da dire. Rebora è uno di questi argomenti seri, di queste esistenze su cui riflettere con estrema precisione e acutezza.

Sembra dunque interessante e fondata l'osservazione di Bárberi Squarotti: un linguaggio che tende al meditativo e al pensiero.

Al di là di ogni aneddoto e ricostruzione storica è difficile cercare, come appunto si dovrebbe fare, i segni di questa migrazione nel corpo poetico di Rebora. Eppure, le sue poesie sono là che attendono di essere lette come il poeta in qualche modo suggerisce, ovvero nasconde.

«Non capisco cosa significhi *falsificazione letteraria*. O almeno, la mia spontaneità è nell'essere *tutto falso*», si legge in una lettera di Rebora indirizzata a Boine (29 luglio 1914). È di fronte a queste parole che occorre allertare i sensi per una ricerca.

Il resto appare come una forma di «mislettura», con tutto il rispetto e le cautele del caso, ma il poeta (ovvero la persona che ha cercato di esserlo) sa quanto elementare sia il luogo dove poggiano i suoi significati, come tutto sia molto semplice e terribilmente complicato al tempo stesso, specie se le cose non vengono guardate dal giusto punto di vista.

Il punto di vista poeticamente migliore è la falsificazione: anche Pessoa non ha inventato niente e del resto lo sapeva benissimo.

«C'è qualcosa di segretamente vero in noi, che vieta ogni notiziaro, sia pure del cuore» (lettera a Monteverdi, sempre del 1914).

Naturalmente sono poche due citazioni estratte da due lettere di quando il poeta aveva ventinove anni. Ma le biografie ci insegnano che gli avvenimenti conclusivi in un essere artistico avvengono addirittura dodici anni prima, cioè verso i diciassette. Valéry ci ha parlato dei sogni giovanili di Cartesio, e dell'età critica «in cui molto spesso si decide la sorte della libertà e della personalità del pensiero». Sembra che la data per Cartesio sia stata il 10 novembre 1619, Valéry a questo riguardo è straordinariamente preciso. L'intelletto di Cartesio, stando al Baillet, suo biografo, fu posto in condizione di ricevere le impressioni dei sogni e le visioni. «Una mente – insiste Valéry – scopre o progetta ciò per cui era fatta». In quei momenti si forma una volta per tutte il modello del suo esercizio futuro.

«Questi colpi di stato dell'intelletto assomigliano alle conversioni», anche se sono diversi; l'analogia è quella del tormento, delle indecisioni, delle angosce.

Tuttavia è ancora Valéry a dare suggerimenti più che preziosi

lungo l'arco dell'«autofalsificazione». Il poeta francese afferma (in *Variété*) che ogni sistema, e dunque ogni costruzione, è un'impresa dell'intelletto contro se stesso. «Un'opera esprime non l'essere di un autore, quanto invece la sua volontà di apparire». E questa apparizione è soggetta allo stile.

Ecco perché c'è da tremare quando si vede la critica prendere alla lettera le parole dei poeti; se una parola dovesse significare quel che significa (sasso=sasso) ci sarebbe seriamente da chiedersi: ma allora «il poeta» cosa ci sta a fare? In cosa consisterebbe la sua presenza, la sua volontà, il suo essere poeta? E se non intervenisse secondo gradi di «falsificazione linguistica» che cosa differenzierebbe il suo testo da un quotidiano, da un notiziario (anche del cuore), da un qualunque discorso?

Ecco una domanda cui può seguire una risposta agghiacciante: le rinascite della poesia avvengono proprio perché si perde il senso della falsificazione e dello spostamento del testo.

Ma se ai nostri giorni va scomparendo la platonicità, la schizofrenia del poeta, il suo essere inevitabilmente doppio, ai tempi di Rebora questo scaffale segreto era ancora richiesto.

E se ci poniamo, sia pure accademicamente, il problema di un confronto fra il filosofo e lo scienziato, e il poeta, ecco che il risultato non tarda ad apparire. Lo scienziato, bene o male, lavora su una tavola oggettiva e oggettivata; certo non elabora solo dati, spesso deve andare oltre quei segni e quelle cifre; un filosofo non nietzschiano lavora con la ragione, espone, minaccia, confronta. Può giungere a precisazioni cristalline, come il Kant degli imperativi morali che dovrebbero tornare di moda dopo la crisi delle ideologie. Ma il poeta? La tavola oggettiva è il suo essere, la scienza del suo sapere è la sua stessa vita; i suoi sogni, l'abisso della sua coscienza.

Certo, si può circoscrivere, almeno a colpi di aforismi, la propria esistenza: la mia vita è un'opera d'arte, diceva Wilde, ma ancora non sapeva che proprio il suo istinto a volte così preciso – il successo è una costruzione scientifica, diceva ancora – lo stava portando verso quel processo che doveva essere la sua rovina.

Vi sono dei momenti in una vita, di un uomo, ma anche di una nazione, che anche nel loro «non apparire», segnano l'ascesa o la rovina. Spesso sono segni invisibili, gli storici insegnano. Popper (*La lezione del secolo*) fa risalire addirittura alla crisi di Cuba il disfaci-

mento dell'Unione Sovietica, e le sue argomentazioni sono per lo meno degne di riflessione e verifica.

Fortini (*I poeti del Novecento*) sembra guardare ad una crisi tipica di una generazione, parla di una difficoltà di lucidità che forse sarebbe stata appannaggio della generazione successiva, ma vi è qualcosa di incompiuto in queste analisi che poggiano fortemente su motivazioni derivanti dalla continuità della storia. Si può giungere, per quella strada, come del resto è stato fatto, a dire che Leopardi era pessimista perché non aveva ancora letto Marx. Oggi, 1992, possiamo anche dire che se l'avesse letto lo sarebbe stato ancora di più.

Eppure sicuramente il punto individuato da Fortini ha una valenza importante: i poeti della generazione di Rebora affrontano la guerra, in qualche modo sembrano crederci, qualcosa di epico li spinge verso quella sofferenza, e naturalmente si pensa subito ad Ungaretti, o ad Apollinaire.

Credere, questo è il punto. E Rebora è pronto a credere: vi è qualcosa di stupendo e terribile in questa scelta. Dall'assoluto alla santità, ma la santità impone una regola. Come racconta padre Muratore (*Aneddoti reboriani* nel n. 30 di «Microprovincia», 1992) durante una lettura del Vangelo secondo Luca, Rebora legge correttamente un passo in cui Zaccheo sale su un sicomoro per vedere Gesù. Interruzione del padre, tramite campanello, e Rebora deve rileggere. Nella voce del superiore si ascolta la voce di Dio, e come dice Rosmini nella regola 30 - *Regole comuni* - gli si deve obbedire «prontamente, interamente, fortemente, colla dovuta umiltà e senza addurre scuse». Il padre crede che si dica «sicomoro», e Rebora pronuncerà come il padre desidera.

In sé l'aneddoto è interessante, se non addirittura fondamentale.

Dalla laicità, alla santità, alla stupidità, biglietto di sola andata, si sarebbe tentati di semplificare brutalmente. In realtà, polemiche a parte, su una cosa si deve riflettere: la strada degli assoluti non è mai tale, passa sempre per una via gerarchica, vi è dunque qualcosa nella santità e nell'assoluto, che d'un tratto si rovescia nel suo opposto. Gli illuministi hanno puntato tutto proprio su questa relativizzazione forzata e forzosa. Forse erano limitati, forse erano spiritualmente rozzi, ma l'evidenza del semplice aneddoto sopra riferito non lascia dubbi. Il forte bisogno di assoluto porta ad una dipendenza; la lotta dell'intelletto contro se stesso realizza qui la sua più brillante vittoria, quasi come quel grido straziante di Apollinaire (straziante per-

ché sembra sfuggire all'insaputa dello stesso poeta) che dice «perdere la vita per trovare la Vittoria».

Vi sono, nella vita degli uomini e degli artisti che ancora oggi rispettiamo, dei momenti che difficilmente possono essere interpretati. Giustamente Luzi, ragionando di Rebora nel 1967, a Milano, parla del rispetto che circonda il poeta il quale tuttavia «appare isolato in una solitudine abbastanza impervia» (ora in *Vicissitudine e forma*).

Fra espresso e inespresso i conti con Rebora difficilmente possono tornare. Si può solo indicare un metodo, una idea di lettura, quella della «falsificazione», dove vita e poesia si intrecciano; e dove diventa difficile distinguere una cosa dall'altra, anche perché questo ritmo, ad un tratto, sembra sfuggire a Rebora stesso. Le testimonianze durante il periodo della sua conversione non sembrano lasciare grandi margini di manovra. Sicuramente è lo stesso uomo, sicuramente è ormai un altro; la celebre frase di Rimbaud ha trovato qui una drammatica conclusione che non si può che rispettare.

I tentativi di annessione fra laici e religiosi dovrebbero retrocedere come due eserciti di fronte ad un paese cui un indecifrabile enigma ha imposto una scelta non discutibile.

I laici dovrebbero ricordare che la vita poetica di Rebora sfocia nel voto e nella fede; i religiosi dovrebbero ammettere che il Rebora divenuto Don Clemente è una persona su cui non conviene imporre segni eccessivi che ne snaturino il destino, le parole, la sofferenza, l'adesione. Dunque, secondo questo punto di vista, che vorrebbe essere di equità etica ed esistenziale, vi è un *mistero* che va rispettato.

La tentazione di violarlo con strumenti di analisi è grande, e tuttavia si esita, forse per paura di vedere le proprie armi spuntate di fronte a qualcosa di irriducibile. Il tempo di Rebora, ricorda Luzi, era pieno di religioni profane e di mistiche pericolose. Naturalmente Luzi allude alle mistiche che sfociarono nei fascismi, ma quella parola «mistica pericolosa» inserita nel contesto del suo discorso, fa venire in mente per «mislettura» qualcosa di più sottile, difficile, infine pericoloso.

Non c'è sostituzione fra Dio e poesia; c'è negazione del secondo termine, c'è scelta umana e sofferta, dove anche il criterio prima suggerito (quello della falsificazione) diventa un elemento troppo debole e insicuro per inseguire Rebora in una prospettiva che ormai è diventata decisamente diversa.

È come se questa prospettiva, questa altra mente, quella della

conversione, fosse stata sempre presente in Rebora come una presenza concreta e invisibile al tempo stesso. Quasi come quei silenzi minacciosi e solenni che precedono un nubifragio. Ad un tratto un ponte deve aver unito le due menti e il passaggio deve essersi presentato come qualcosa di obbligato, di assoluto, di enigmatico.

Si diceva dei momenti difficilmente interpretabili nella vita degli artisti. Si pensi alla condanna radicale di Tolstoj in *Che cosa è l'arte*, all'eterno ritorno di Nietzsche, ma persino il fragile racconto di Stifter, citato in apertura, nasconde un mistero che forse lo scopo dello scrittore austriaco rende più evidente, ma che tuttavia non è per questo meno misterioso.

Si è molto parlato (anni Sessanta) sul problema della comunicazione; sull'equivoco, sul malinteso. Il ricostruttore di eventi deve in qualche modo sapersi collocare nel tempo in cui sta indagando; e soprattutto tenere conto dei movimenti mentali, psicologici. Chi ci ha preceduto, anche se è una persona di grande levatura, ha inevitabilmente momenti alti e altri strani, ingenui, si potrebbe dire persino ridicoli. È proprio su questi ultimi punti che occorre fermarsi. Il sistema di credenza investe un periodo, una intera fascia generazionale, e qui si dovrebbero appuntare e l'attenzione e il confronto, specie in certe ricerche che d'un tratto diventano luoghi di indagine sull'invenzione.

L'episodio dell'amore per la Natus, ci dicono i biografì, rientra nella tendenza di Rebora a vagheggiare una compagna in grado di aiutarlo nel cammino per la verità. Una equazione, dunque, donna come fattore di verità che forse è diversa da come l'intendeva Breton, ma che certamente è riconducibile a schemi italiani, forse post-dolcestilnovisti e già quasi religiosi. Ma le cose, oggi, stanno in questi termini? Che probabilità abbiamo di comprendere questi passaggi ormai antichi che hanno molta più importanza (indiretta) di quanto siamo disposti ad attribuire loro? E la presenza della «donna verità» esiste nella poesia di Rebora solo quando è nominata o come donna, o come Vergine nelle poesie scritte al tempo del sacerdozio, o appare dissimulata in molti altri tratti, ispiratrice segreta il cui compito è appunto quello di apparire senza esserci?

Sono interrogativi che ci si deve seriamente rivolgere se davvero si vuole spostare il piano di lettura e portarlo verso una sensibilità moderna. In fondo, se si trattasse di un caso di vocazione, perché

dovrebbe poi importarci? Probabilmente sarebbero più interessanti i dubbi e i problemi di Bernanos.

«Dai vent'anni ad oggi ho sperimentate *tutte* le direzioni; e le ho trovate ingannevoli, fuor di quella indicata da Maria e Gesù» (lettera a Piero Rebora, 25 maggio 1928).

E viene da pensare che proprio di un caso di vocazione si tratti, con tutte le regole. Qual è dunque la differenza fra Rebora e un novizio? Il novizio probabilmente ha cercato e sofferto meno. Rebora giunge alla semplicità partendo dalla complessità, e abbandonandola quasi con dispiacere. Non ama la cultura, afferma, ma è singolare che per disfarsene – stando alla data della lettera al fratello, 1928 – ci abbia impiegato oltre vent'anni, iniziando a computare, si intende, dal suo primo libro.

Si è insistito, e a ragione, sul senso dei *Canti anonimi* come una forma di «de-dannunzianesimo». Ma la solitudine e i problemi di Rebora sono anche condivisi da una generazione. È vero che d'un tratto Rebora fu solo. Si registra la scomparsa prematura di Boine; Slataper e Serra cadono in guerra nello stesso anno (1915) a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro; Jahier si ritira in un lungo silenzio, mentre la follia invade Campana. Erano tutti uomini certamente mille miglia lontani dalla retorica e dall'esaltazione dei futuristi, e lontani anche da Papini. Vale la pena, a questo proposito, riascoltare lo scrittore fiorentino (su «Lacerba») nel pieno della sua ingordigia linguistica: «Amiamo la guerra e assaporiamola da buongustai sinché dura. La guerra è spaventosa e appunto perché è spaventosa tremenda e terribile dobbiamo amarla con tutto il nostro cuore di maschi». Femmina era la fortuna e bisognava batterla (altro stilema toscano) e Papini configura la guerra stessa come una donna da amare e con cui comportarsi virilmente.

Queste parole sono l'esatto contrario del pacifismo di Rebora, ed è strano pensare che proprio non molto distante dai luoghi in cui quella generazione era stata destinata a combattere, viveva l'esperienza della guerra (a Schio e sul Piave) l'autore di *Addio alle armi*. Tolstoiano Rebora, amante del rischio lo scrittore americano; non si potrebbe pensare a due personalità più profondamente diverse. In Hemingway non si trovano gli accenti di Papini e neppure la retorica interventista; accanto alla simpatia per la «vita militare» (e cioè

per gli uomini) nello scrittore americano c'è sempre stata una polemica antimilitarista.

Ma la posizione di Rebora è netta. Le guerre cesseranno, scrive, se si domanderà alla vita «poco di quello che è artificio», e molto di ciò che è naturale. Ma sarebbe impresa ardua cercare nel pacifismo di Rebora analisi più sofisticate. Rebora esprime un distacco efficace sul quale non intende discutere: «La guerra deve essere una cosa enormemente seria per il fatto che si muore».

Il convertito Rebora già prima di convertirsi, come dice in paradosso Macrí, non può che esprimere una profonda avversione verso la violenza e i valori ad essa connessi. Un margine cospicuo di insondabilità gioca sulla vita e sull'opera. Una vita vuole una certa opera e viceversa. Non si può scindere e nel caso di Rebora non ci si può spingere neppure ad analizzare.

Certo, il religioso può contare su un numero cospicuo di prove. Il laico può difendere la poesia di Rebora, altri ancora possono esaminare, come Pasolini, i momenti diversi di questa esistenza. Ma si ha l'impressione che non siano operazioni del tutto giuste e compiute.

Per il laico esiste un problema, egli deve chiedersi: ma questo voler accedere all'assoluto, e poi alla santità, non è il segno di una insoddisfazione profonda? Naturalmente sí, si risponderà, è evidente. Rebora rifiuta la realtà che lo circonda, sin da adolescente preferiva l'aperto, la montagna, la solitudine. Ma il laico insisterà ancora e i suoi perché sono legittimi. Perché *tutta* la realtà? Che cosa lo spingeva a questa scelta radicale? Gli altri uomini non vivevano «dentro» quella realtà; perché non fare come loro, da laico, visto che da sacerdote Rebora accetterà la realtà e infine la semplicità?

Non vi è molta differenza, da un certo punto di vista, fra il protagonista del racconto di Stifter e gli aneddoti raccolti da padre Muratore nel citato numero di «Microprovincia».

Rebora è parco, sobrio, vuole donare il suo cibo ai poveri, non ha preclusioni di scelte. Il protagonista di *Pietra calcarea* vive quasi d'aria pur di poter risparmiare dei soldi che nel suo sogno devono servire per costruire una scuola oltre il fiume.

Se la poesia è stata la strada che ha portato Rebora alla religione e alla conversione, non sarà opera di «ingenui falsari» cercare i segni del divino di una poesia che sicuramente tenderà ad occultare oltre il linguaggio proprio quei segni che gli altri cercano?

Seguiamo l'esempio un po' plateale delle «due menti». Forse sarebbe preferibile dire «due spazi». Nel primo Rebora vive, con l'educazione e la cultura del suo tempo. Il secondo spazio nega il primo, appare come contraddizione lontana ma esigente, degna d'amore eppure ricca di sacrifici se non crudele; l'uomo poeta cerca di descrivere questa sua apparizione, e il linguaggio che gli obbedisce, mentre «avanza» verso e contro questo spazio amato e minaccioso, cancella le tracce, spiazza i significati, assorbe i dettagli che farebbero la felicità della prova del ricercatore. Quei dettagli, evocati dalla poesia, evidentemente Rebora li incorpora nel suo organismo, li vive, li beve come un assetato, quasi come il vino della messa, stando sempre agli aneddoti.

Ora è necessario proiettarsi più sulle indicazioni esterne di una mente che non si sa neppure come nominare, che su indicazioni macroscopiche che potrebbero adattarsi a molti poeti. Il secondo spazio si avvicina a Rebora sinché lo pervade interamente, ed è a questo punto che la poesia ha assolto il suo compito, e il poeta la rinnega quasi con freddezza. Rebora scriverà canti occasionali, devozionali, come un poeta «che non sa più scrivere».

Ci troviamo di fronte ad una forma di sacrificio intellettuale che ha avuto nella poesia la sua potente mediatrice. Questa poesia ha portato Rebora all'abbazia di San Michele. Perché non rispettare questa scelta con tutto lo stupore, il timore reverenziale del caso?

Certo, secondo questa prospettiva non si dovrebbe neppure parlare di Rebora poeta prima della conversione. Naturalmente lo si deve fare, a patto però di rispettare quei versi e quegli scritti come materiale altamente infiammabile, forse insondabile. I versi li possiamo leggere, Luzi nel 1967 si augurava un ritorno e una lettura «sempre più frequente e migliore».

La persuasione di chi scrive queste pagine è che non servirà. Una linea di mistero avvolge quei versi perché la loro destinazione non è la poesia e forse neppure la fede intesa in senso riconoscibile.

Alcuni commentatori reagiranno con sdegno per questa affermazione; eppure, ancora una volta occorre interrogarsi con tutta l'acutezza che questo destino esige. Se i segni della fede fossero riconoscibili, la poesia di Rebora non sarebbe altro che una forma di catechismo messo in versi, e in realtà il tessuto lirico sarebbe danneggiato al punto tale da mettere in discussione il senso nel suo complesso.

In realtà, secondo il filo di questo ragionamento che vuole una

forma di falsificazione e vuole scorgere la conversione come meta del linguaggio poetico di Rebora, la miglior poesia di Rebora, ovvero il suo inespresso, viene già sacrificata «prima» della conversione, e come espulsa dal luogo dove si manifesta. Se questi passaggi colgono il segno (e in effetti tutto lo scritto dovrebbe essere improntato a maggiore prudenza), la poesia di Rebora la si può cogliere nei residui (*les restes*), dove il manifestarsi del linguaggio come pensiero è una sorta di corazza che ha il doppio compito di proteggere il senso e di allontanarlo verso una composizione adiacente, invisibile, vero e proprio contro-testo, non scritto, a fianco di ogni singola poesia del poeta. Probabilmente, solo creando questa sorta di entità che si potrebbe chiamare «controspazio», Rebora può assorbire lo spazio altro che forse un po' grossolanamente si è cercato di indicare come luogo vivente del poeta, quello cui Rebora pensa e desidera accedere. Si è già tentato nelle righe precedenti di formalizzare e materializzare l'immaterializzabile. Se è permesso, dunque, procedere per questa strada, si potrebbe dire ancora che il controspazio, il contro-testo funge da specchio, da luogo di esercizio spirituale per l'avvicinamento allo spazio mentale dove è contenuto il mistero.

Ecco perché, secondo questo ragionamento, e conversione e poesia, in Rebora, restano difficilmente esplicabili. Qui la falsificazione coincide col segreto. E il segreto si coagula nel dolore. In questo senso mi ha colpito e ispirato quella frase di Luzi (mistica pericolosa) che tutto d'un tratto, proprio nel contesto in cui era immessa, mi ha dato la spinta – forse folle – di cogliere un senso cui certamente, almeno consciamente, il poeta fiorentino non pensava.

Il destino di Rebora che oggi possiamo cogliere a posteriori e che ci sembra in qualche modo accostabile e razionalizzabile, in realtà resta un destino irrazionale e misterioso.

Quei versi il cui stile Bárberi Squarotti descrive con abilità straordinaria sono nella maggior parte dei casi misteriosi e forse oscuri. Qualcosa che anche leggendo di frequente, e meglio, sfugge ed è lontano.

Almeno per un laico. Probabilmente, anche per un religioso.

Carlo Carena
Conclusione

Mi chiedevo in questi giorni cosa avrebbe detto don Clemente Maria Rebora nel vederci radunati in questa Rovereto, dove esplicò per otto anni il suo apostolato sacerdotale, confessore, predicatore deditissimo e umilissimo come del resto era sempre stato in tutte le sue cose; nel vederci radunati a indagare e prospettare la sua lingua, i suoi frammenti, i suoi «disegni poematici», le sue traduzioni, addirittura i «problemi filologici» dei suoi scritti; lui che aveva distrutto con orrore come «uno scempio» tutte le sue carte poetiche; che proprio da qui, da Rovereto, aveva proclamato la morte e sepoltura del Clemente Rebora poeta, e dei giudizi di Gianfranco Contini aveva detto nella lettera al fratello Piero, il 22 giugno del 1946: «lasciamo tutte queste quisquiglie critiche; e andiamo al sodo»: al *porro unum necessarium*.

Questo mi chiedevo con un dubbio serio e un certo rimorso in questi giorni; anche se, non solo con la specificata presenza di Rebora mistico e religioso, affioravano via via contributi alla conoscenza della sua personalità e della sua opera matura, a cui egli stesso finirà per acconsentire, un po' per le sollecitazioni fraterne, un po' per ubbidienza ai superiori e un po' tanto, credo, per la sua stessa natura, insopprimibilmente poetica.

Chi lo ha anche materialmente conosciuto, non può non aver immediatamente riconosciuto e stabilito un legame persino fisico fra Clemente Rebora e la natura del poeta. Una timidezza patologica, un balenare desideratamente ma impossibilmente raccolto degli

occhi, un muoversi leggero e imbarazzato, un evidente raccoglimento interiore. Quanto Rebora andava minutamente annotando, talora all'improvviso con minutissima scrittura, su foglietti minuti, mostrava il continuo lavoro interiore, il correre autonomo della sua mente ad altri pensieri, alla raccolta di altre sensazioni, che lo estraniavano dalla realtà circostante. Aveva un imbarazzo continuo a muoversi, a intrattenersi con chiunque, fosse solo il più minuscolo collegiale affidato alle sue cure intellettuali e morali. Parlava un altro linguaggio, inseguiva tutt'altre cose. Predicava in chiesa come sospeso sulle sue metafore e sulle sue visioni; celebrava lunghissime, esasperanti messe meditative. Fuori di lì aveva una difficoltà soffocante di comunicare: e di cosa avrebbe potuto comunicare che gli interessasse minimamente, fra le cose di cui continuavano ad interessarsi inspiegabilmente gli altri?

Come attesta lampantemente il primo volume delle *Lettere* curate dalla Marchione, viveva in Rebora una natura poeticamente fanciullesca, un'arguzia sottile e un candore sconcertato e sconcertante, che lo predisponavano a una goffaggine ridicola e lo espongono disarmato alle prove più laceranti. Se non nella cerchia dei pochissimi amici, era già da giovane un pesce fuor d'acqua; in qualsiasi prestazione della sua vita era un votato al sacrificio, un estremista febbricitante; anche da quegli studiosi e filosofi, come Monteverdi, come Banfi, Rebora si staccava; si confessava come un perenne disadattato, un inconcludente condannato, che si trascinava per le scuole periferiche e serali, traduceva indiani e russi, scappava verso i laghi e i monti, dove solo si sentiva aprire il cuore e pacificare la mente.

Nelle giornate roveretane si è insistito più volte, sin dalle prime relazioni di Macrí e Marhaba, sulla linearità dell'itinerario interiore di Clemente Rebora. La sua, disse già Carlo Bo nell'intervista di Enrico Grandesso registrata ed ascoltata come introduzione al convegno, fu «un'evoluzione verso un passo necessario»; e Macrí: «Rebora era un cristiano embrionale, destinato»; e Scalia: «un ur-convertito». Nelle lettere dalla guerra si allude ai Vangeli, alla Croce, a Cristo: Cristo il quale, come ha ricordato padre Valle, figura precocemente nella peraltro eterogenea rosa dei suoi maestri. E Marhaba ha indicato la presenza e la continuità della figura della madre-Madonna nell'intero arco reboriano. Elementi tutti per cui dopo questo convegno, come ha affermato Cossali, non si potrà più non solo distinguere fra un primo e secondo Rebora, ma quasi neppure parlare di

«conversione». Come si è scritto recentemente di Pascal: che anche prima del famoso inverno 1654-55, in quel genio della matematica e della fisica, nel brio ironico delle sue prose polemiche, nel suo commercio col *beau monde* libertino e aristocratico si sentiva «una pressione palpabile», e i suoi trattati sulle sezioni coniche, gli esperimenti sulle misure barometriche, le scintillanti soluzioni algebriche portano il segno di una «intesa efemericità».

Queste asserzioni quasi corali e perentorie pongono evidentemente problemi anche di natura critica all'interno non più della biografia ma della produzione poetica di Clemente Rebora. Se in pochi altri casi il varco fu, oltretutto logico e prevedibile, altrettanto coerente, e nessuno tacque esteriormente come lui, pure continuava il suo ascolto interiore ad una ispirazione che ormai faceva tutt'uno, senza più distrazioni e deviazioni, con l'ascolto mistico. Non è senza significato che gli scritti anche prosastici e di servizio conservino in ogni riga l'impronta inconfondibile della poesia; una logica tutta fondata su richiami sintetici e simbolici, un linguaggio fortemente creativo, l'aggancio alla tradizione letteraria non solo novecentesca ma medievale, laudare.

Uno degli strumenti con cui Rebora ha «ridato spessore alla parola», fra quelli suggeriti nella sua relazione da Giuseppe Nava, fu appunto un linguaggio carico, sollecitato, misticheggiante. Nava ha ricordato il rispetto di Rebora per la parola, spinta al limite delle sue possibilità espressive; il suo sforzo non di ridurla, ma anzi di risemantizzarla, sulla scorta di modelli quali Dante e Leopardi: e cos'altro è questo rispetto, se non un costante riguardo per la letteratura, dopo che per, o agganciata a, il Verbo?

Lo studio e l'uso reboriano di Leopardi sono immediatamente documentati dal saggio studiato da Donatella Marchi; e il suo apparimento è assicurato da quella «tensione ragionativa» di cui pure parla Giuseppe Nava. Dobbiamo aggiungervi anche quel «cogliere col linguaggio il concetto» e quel rapporto fra soggettività e realtà greve, sorda, su cui ha insistito Fernando Bandini, e lo stesso «sogno poematologico» che, se Rebora condivide con i poeti vociani, è anche del grande lirico ottocentesco, anch'egli raccoglitore di «Canti». Le ricerche dantesche a loro volta hanno già preso nuovo vigore e si annunciano ancor più promettenti da quando, dopo Petrucciani, Fratini, Orelli, Mussini, Guglielminetti, Lollo, è stato possibile a Ro-

berto Cicala disporre delle annotazioni manoscritte alla *Divina Commedia*.

Si viene così ricostruendo la fucina della poesia, e la lingua reboriana, anch'essa inscindibile fra poesia e prosa, col dominio della sensibilità lirica, fantastica e lessicale della prima sulla seconda. La sua scrittura conserva sì può dire ad ogni tratto l'impronta inconfondibile dell'arte poetica; una logica tutta fondata dal corto circuito sintetico e simbolico; un linguaggio fortemente creativo; l'aggancio insopprimibile alla tradizione letteraria non solo novecentesca (impressionante questa presenza persino nella traduzione). Chi non coglie immediatamente anche nelle prose le immagini infuocate e vertiginose, le impennate metaforiche che trasferiscono la comunicazione familiare nel regno della suggestione pura, oppure schiacciano impietosamente la convenzionalità e la banalità del linguaggio chiesastico? o ancora i puntigliosi, civettuoli lombardismi, su cui si è soffermato Contini, i diminutivi e i vezzezzeggiativi? È come un filo, lui direbbe «un rigagnolino» o addirittura «un rigagnolettino» invisibile, che lo lega costantemente, a dispetto di tutto, alla sua vocazione di sempre, non so se osar dire anzitutto poetica. Ossia, quanto meno, il suo nuovo stato ha per noi, e permanentemente, la peculiarità poetica, in un modo rarissimo soprattutto nella letteratura italiana, e prezioso per se stesso, per la storia dell'esperienza cristiana ai vertici della sua intensità, della sua incarnazione. Mentre il rigagnolo sembra imperiosamente disperso, o naturalmente inaridito, è solo inabissato carsicamente, continua a risuonare al di sotto di tutto, geme e gorgoglia, per poi riemergere fatalmente.

Così meglio si comprendono le pur timide e sconvolte riprese anche esplicite e canoniche della poesia catartizzata e catartica negli ultimi anni di don Clemente Rebora. Non si può leggere così, senza peccare di laicizzazione e di astrazione dal contesto, quanto Rebora scriveva nel 1951 al fratello?

Circa poi la poesia [...] convergo con te riguardo alla sua efficacia [...] quasi veicolo dell'invisibile nel visibile, e finalmente palpito dell'unica realtà, dell'essere infinito, dell'Amore.

Anche là dove la poesia in versi tace, quella in prosa medica, per il poeta stesso e per noi, la sua assenza. Perché Rebora fu, come mi

diceva ancora Macrí, oltrech  «un cristiano embrionale», un poeta «dall'embrione alla bara».

In tutto ci  sono gi  accennate anche alcune indicazioni per il futuro scaturite dalle giornate di questo convegno a Rovereto. Sulla base dei punti acquisiti, anzitutto dell'unitariet  di Rebora e del collegamento fra il poeta e il prosatore, la prosecuzione delle ricerche linguistiche, degli influssi sub ti ed esercitati. Franco Lanza ne ha dato l'esempio nel caso che sembrerebbe pi  divaricato, pi  assente: Rebora-D'Annunzio; e si   da altre parti evocato Montale-Rebora. N  sembrerebbe vano ricostruire i collegamenti anche internazionali se non altro di affinit  d'esperienze, oltre a quello pi  ovvio con l'Oriente e con i russi; i rapporti con la poesia francese di fine secolo: De Santi ha fatto aleggiare spesso il nome di Rimbaud; Cainen e Grandesso hanno avuto riguardo per gli inglesi. E viceversa vedere le diramazioni da Rebora a tutta la Lombardia, e alla Toscana, e fino al Sud.

Il tutto in un allargato quadro documentario, di ricerca di nuovi testi e di adeguata sistemazione dei noti. Nel primo caso l'esempio luminoso, anche nella pratica,   quello di Suor Margherita Marchione, che con le sue fatiche pionieristiche ha reso possibile tutto il lavoro successivo. Per il secondo, quello filologico, Renata Lollo suggerisce tutte le coordinate necessarie.

Anche la storia di Rebora   da «ricomporre», secondo la terminologia offerta da Giovanni Raboni, filologicamente, senza pi  ramarico n  recriminazioni. Rebora   uscito dalle incomprensioni o dai sospetti, e la sua poesia   sfuggita al disinteresse da cui dapprima fu circondata. Silvio Ramat ha documentato l'avvio di questa storia; e sottolineando nel breve e ambiguo giudizio di Serra la percezione di una sua «martellatura potente», ha gi  dato un'interpretazione della grandezza e dell'importanza della poesia di Clemente Rebora nel nostro primo Novecento, a cui occorrer  guardare, che converr  verificare con lo studio di una forma legata strettamente ai contenuti. Questa «martellatura potente» sull'anima non meno che sulla parola   – mi servo ancora di Ramat – l'energia che porta i *Frammenti* e certo il resto di Clemente Rebora fino a noi; ne fa presente e urgente il messaggio umano e letterario, la sua natura sempre inscindibile.

Indice dei nomi

Agosti Stefano, 181, 185.
 Agostino (Santo), 15, 230, 260, 404.
 Albisani Sauro, 151.
 Aleramo Sibilla, 19, 44, 170, 243, 246,
 251, 252, 344, 364, 434.
 Alfieri Vittorio, 51, 71, 395, 396, 437.
 Alighieri Dante, 13-15, 22, 25, 42, 45,
 50, 51, 53, 57, 71, 146, 153, 164,
 166, 209, 254, 301, 303, 304, 308,
 314, 345, 375, 379, 395, 396, 405,
 419, 423-425, 427-429, 433, 434,
 439, 447, 467.
 Allinson Peers E., 391.
 Ambrogio (Santo), 450, 452.
 Anceschi Luciano, 269, 280, 282.
 Andreev Leonid, 4, 17, 245, 327, 340,
 341, 343, 348-357, 367.
 Angelini Cesare, 136, 139, 142.
 Annoni Carlo, 428, 441.
 Antonielli Sergio, 281.
 Apollinaire Guillaume, 290, 457.
 Apollonio Mario, 102, 294.
 Aristotele, 66.
 Auden Wystan Hugh, 299.
 Audisio Felicita, 425, 427, 440, 441.

 Bacigalupo Massimo, 314.
 Bacchelli Riccardo, 104, 105, 327, 340.

Baillet Adrien, 455.
 Baillie Alexander, 323.
 Baioni Giuliano, 296.
 Bandini Fernando, 19, 48, 53, 56, 178,
 185, 272, 282, 301, 345, 348, 349,
 352, 355-358.
 Banfi Antonio, 11, 19, 51, 57, 71, 76,
 77, 98-101, 139, 148, 167, 226, 238-
 240, 243, 249, 251, 252, 254, 294,
 346, 425, 426, 440, 466, 467.
 Bareau André, 264.
 Bárberi Squarotti Giorgio, 426, 440,
 453, 455, 463.
 Barile Laura, 98, 264, 440.
 Barraud Clement, 319, 323.
 Basetti-Sani Giulio, 264.
 Baudelaire Charles, 214, 284, 291, 293,
 295, 301, 304, 426.
 Beccaria Gian Luigi, 49, 57.
 Beethoven Ludwig van, 240.
 Belloni G.A., 102.
 Benedetto da Norcia, 404.
 Benjamin Walter, 104, 286, 293, 294.
 Berdjaev Nikolaj, 17.
 Bergamaschi Cirillo, 264.
 Bergonzi Bernard, 313.
 Bergson Henri, 10, 232, 235, 264.
 Bernanos Georges, 460.

- Bernardo di Chiaravalle, 433, 452.
 Bertolucci Attilio, IX.
 Beschin Giuseppe, X, 313.
 Bessero Belti Remo, 441.
 Betocchi Carlo, 16, 150, 151, 270, 272-276, 278, 279, 282, 288, 294, 301, 424, 425, 439.
 Bismarck Otto von, 319.
 Blok Aleksandr, 357.
 Blondel Maurice, 10.
 Bo Carlo, IX, 44, 100, 180, 185, 282, 301, 302, 313, 327, 414, 466.
 Boccioni Umberto, 56.
 Böhme Jakob, 254.
 Boine Giovanni, 10, 16, 19-21, 25, 48, 60, 84, 139, 142, 144-151, 164, 166, 170, 172, 268, 269, 271, 281, 282, 304, 360, 361, 423, 424, 426, 439, 440, 455, 460.
 Bonghi Ruggero, 409.
 Bonaventura (San), 255.
 Boni Massimiliano, 98.
 Bontempelli Massimo, 143.
 Borgese Giuseppe Antonio, 327, 340.
 Boscán Juan, 41.
 Botta Gustavo, 10.
 Boutroux Emile, 10, 45, 238.
 Bozzetti Giuseppe, 84, 256, 411.
 Breton André, 459.
 Bridges Robert, 318, 323.
 Bruno Giordano, 25, 51, 71, 146, 164, 254, 395, 396, 405, 439.
 Buber Martin, 101.
 Bucci Vincenzo, 441.
 Buonaiuti Ernesto, 15.
 Buonarroti Michelangelo, 120, 132, 146, 164, 423.
 Cacciatore Giuseppe, 264.
 Cacho Millet Gabriel, 151.
 Cainen Brian, 316, 323, 469.
 Calcaterra Carlo, 184.
 Cambon Glauco, 296, 316.
 Camon Ferdinando, 276.
 Campana Dino, 28, 65, 119, 143, 146, 151, 213, 214, 272, 360, 460.
 Campanella Tommaso, 25, 146, 164, 211, 425.
 Campigli Massimo, 19, 79.
 Camus Albert, 227.
 Cantú Cesare, 74.
 Capecelatro Enrichetta, 327, 328.
 Capristo Giovanni, 79, 101, 166, 345, 350.
 Caproni Giorgio, 214, 281, 282, 302.
 Carafa Riccardo d'Andria, 327.
 Cardarelli Vincenzo, 143.
 Carducci Giosuè, 49, 150, 202.
 Casati Alessandro, 10, 84, 139, 142, 151.
 Cascella Michele, 19, 139.
 Castiglioni Luigi, 264.
 Caterina da Siena, 55, 387, 388, 392, 404.
 Cattaneo Carlo, 71, 74, 98.
 Cattaneo G., 264.
 Cavalca Domenico, 55.
 Cecchi Emilio, 116, 143-151, 154, 282, 299.
 Čechov Anton, 295, 326, 329, 338, 340.
 Celan Paul, 245.
 Centofanti Fabrizio, 439.
 Chadourne Louis, 299.
 Chardin Theilard de, 279.
 Chevalier Jean, 477.
 Chuzeville Jean, 299, 312.
 Cicala Roberto, 44, 57, 100, 303, 439, 441, 442, 468.
 Ciresola Teodoro, 407.
 Coari Adelaide, 84, 102, 246, 256, 391.
 Coari Giulietta, 256.
 Coleridge Samuel Taylor, 37.
 Comi Girolamo, 28, 268, 274, 279, 281.
 Comisso Giovanni, 327.
 Contini Gianfranco, 3, 47, 48, 56, 62, 64, 68, 116, 117, 120, 147, 150, 151, 285, 293, 301, 343, 354, 355, 357, 358, 361, 367, 409, 410, 426, 439, 465, 468.
 Corazzini Sergio, 49.
 Correnti Cesare, 75.

Corsinovi Massimo, 451.
 Cossali Mario, 466.
 Cox Charles Brian, 313.
 Craffonara Giuseppe, 405, 407.
 Crespi Tranquillini Virginia, 406.
 Croce Benedetto, 51, 52, 57, 139, 232,
 238, 271, 327, 355.

Damiani Enrico, 325.
 Daniel Arnaut, 303.
 D'Annunzio Gabriele, 3, 37, 49, 65,
 115, 119-122, 124-132, 150, 195-198,
 205-207, 209, 213, 214, 252, 270,
 359, 469.
 Day Lewis Cecil, 299.
 De Lorenzi A., 264.
 Del Serra Maura, 124, 293, 301, 308,
 316.
 De Luca Giuseppe, 139, 140, 142.
 De Robertis Giuseppe, 38, 61, 151,
 275.
 De Sanctis Francesco, 162.
 De Santi Gualtiero, X, 292, 469.
 Descartes René (Cartesio), 455.
 De Vecchi Pellati Nicoletta, 133.
 Di Ciaccia F., 264.
 Di Giulio E., 264.
 Di Giulio P., 264.
 Dobell Bertram, 392.
 Donne John, 301.
 Dossi Carlo, 47.
 Dostoevskij Fëdor, 17, 120, 329, 340,
 342, 345.
 Duchessa d'Andria, vedi Capecelatro
 Enrichetta.
 Duns Scoto Giovanni, 231.

Eco Umberto, 54.
 Elia (profeta), 41.
 Eliot Thomas Stearns, 297, 298, 300-
 307, 309-312, 362.
 Enzensberger Hans Magnus, 297.
 Erba Luciano, 270.
 Ermentini Augusto, 295, 440.
 Etiemble René, 295.
 Evdokimov Pavel, 451.

Ezechiele (profeta), 451.

Fabiani Enzo, 315, 392.
 Fallacara Luigi, 28, 270, 274.
 Falk, 323.
 Falqui Enrico, 151.
 Ferrari Giuseppe, 74.
 Ficino Marsilio, 15.
 Finotti Fabio, 68, 441.
 Flaubert Gustave, 284.
 Fogazzaro Antonio, 409.
 Folena Gianfranco, 48, 63, 68, 185.
 Folli Anna, 442.
 Fortini Franco, X, 50, 57, 165, 172,
 454, 457.
 Frattini Alberto, 428, 439, 441, 467.
 Frasso Giuseppe, 439.
 Francesco d'Assisi, 25, 260, 375, 404.
 Francesco di Sales, 404.
 Furlotti Bruno, 364, 365.

Gadamer Hans Georg, 336, 340.
 Gadda Carlo Emilio, 47.
 Gallarati Scotti Tommaso, 10, 25, 45,
 84, 101, 139, 392.
 Gallarati Scotti (duchessa), 101.
 Gallese Maria Hardouin di, 125-127.
 Gandhi Mohandas Karamchand, 25,
 253, 365.
 Gargiulo Alfredo, 271.
 Garibaldi Giuseppe, 98.
 Gautier Théophile, 299.
 Gentile Giovanni, 51, 52, 238, 260.
 Gheerbrant Alain, 449.
 Ghini Giuseppe, 354, 355, 357, 358,
 367.
 Giacomelli Antonietta, 84.
 Ginzburg Leone, 327.
 Gioacchino da Fiore, 25, 238, 254, 255,
 375.
 Gioberti Vincenzo, 74.
 Giovannetti Paolo, 101, 340, 345, 355.
 Giovanni XXIII, 191. Vedi anche
 Roncalli Angelo.
 Giovanni Battista, 384, 414, 449.
 Giovanni Bosco, 404.

- Giovanni della Croce, 21, 26, 38, 41,
 44, 211, 311, 370, 378, 380, 383,
 389, 391, 404, 445.
 Giovanni Paolo I, 191.
 Giovannini Carmelo, 102, 313.
 Giudici Giovanni, 314.
 Giuliani Rita, 357.
 Giuliotti Domenico, 274.
 Gobetti Piero, 327, 340.
 Gogol' Nikolaj, 4, 17, 101, 245, 264,
 313, 327, 328, 330, 340-342, 349,
 354, 355.
 Gor'kij Maksim, 340.
 Govoni Corrado, 49, 60, 280.
 Gozzano Guido, 57, 143, 206, 209.
 Grana Gianni, 440.
 Grande Adriano, 151.
 Grandesso Enrico, X, 188, 193, 466,
 469.
 Gregorio XVI, 404.
 Guardini Romano, 236.
 Guerriero E., 264.
 Guglielminetti Marziano, 100, 103,
 184, 291, 295, 301, 425, 439, 440,
 467.
 Guidi Augusto, 316.
 Guittone d'Arezzo, 55.

 Haigh-Wood Vivien, 298.
 Hardouin Giulio, 126.
 Hayez Francesco, 405.
 Heidegger Martin, 12, 227, 237.
 Hemingway Ernest, 460.
 Herder Johann Gottfried von, 184.
 Herrera Fernando de, 44.
 Hinchliffe Arnold, 313.
 Hölderlin Friedrich, 285, 289.
 Hopkins Gerard Manley, 37, 38, 311,
 316-322, 362.
 House H., 323.
 Humboldt Wilhelm von, 71.

 Ignazio di Loyola, 404.
 Isnenghi Mario, 151, 165, 172.
 Ivanov Vsevolod, 17, 327.

 Jacini Stefano, 10.
 Jacopone da Todi, 147, 425.
 Jahier Piero, 16, 60, 61, 67, 165, 273,
 299, 306, 360, 460.
 Jaspers Karl, 227.
 Joyce James, 302.
 Juan de la Cruz, vedi Giovanni della
 Croce.
 Jung Carl Gustav, 373, 378, 391, 392.

 Kafka Franz, 51, 289-291, 293.
 Kant Immanuel, 456.
 Kermode Frank, 314.
 Kierkegaard Sören, 111.
 Kuprin Aleksandr Ivanovič, 327.

 Landolfi Tommaso, 327.
 Laner Luca, 439.
 Langella Giuseppe, 439, 440.
 Lanza Franco, 469.
 Lanza Damiani Angelina, 409.
 Latini Brunetto, 14, 314.
 Leonardo da Vinci, 163.
 Léon Luis de, 41.
 Leone Ebreo, 15.
 Leopardi Giacomo, 50-53, 71, 146, 147,
 164, 173, 174-176, 181, 184, 209,
 289, 295, 395, 396, 405, 423, 425,
 439, 457, 467.
 Lermontov Michail, 327.
 Leskov Nikolaj, 293.
 Liguori Gaetano, 181.
 Linati Carlo, 144, 154.
 Lisi Nicola, 274.
 Loffi Randolini Marina, 107.
 Lo Gatto Ettore, 326, 339.
 Lollo Renata, 44, 45, 107, 185, 187,
 292, 301, 312, 398, 406, 407, 441,
 442, 467, 469.
 Loschi Giuseppe, 328.
 Lubac Henri de, 254, 264.
 Luca (Evangelista), 392, 455.
 Lucas Frank Lawrence, 300.
 Luciano, 452.
 Lucini Gian Pietro, 119.
 Luzi Mario, X, 60, 68, 175, 176, 184,

- 269, 270, 273-277, 281, 282, 284,
292, 294, 424, 425, 440, 458, 462,
463.
- Macaggi Giuseppe, 98.
Machado Antonio, 12.
Machiavelli Niccolò, 29, 229.
Macrí Oreste, 44, 45, 108, 273, 276,
282, 285, 311, 316, 362, 426, 440,
451, 461, 466, 469.
Magherini S., 57.
Magris Claudio, 294.
Malaguzzi Daria, 18, 19, 49, 56, 63-65,
68, 71, 76, 98-100, 128, 129, 148,
167, 172, 175, 184, 292, 302, 312,
355, 356.
Malaguzzi Valeri Ippolito, 137, 167.
Mallarmé Stéphane, 147, 153, 291.
Mamiani Terenzio, 74.
Manzoni Alessandro, 74, 287, 409, 417.
Marcel Gabriel, 228.
Marchi Donatella, 467.
Marchi Mario, 282.
Marchione Margherita, XI, 20, 44, 57,
98, 103, 120, 132, 142, 148, 151,
172, 184, 263, 301, 312, 313, 340,
354, 357, 391, 406, 422, 426, 439,
440, 451, 466, 469.
Marco (Evangelista), 392.
Margoni Ivos, 295, 296, 314.
Marhaba Sadi, 464.
Maria Maddalena de' Pazzi, 404.
Maria Stuarda, 316.
Marone Gherardo, 299, 312.
Martinetti Piero, 11.
Martorano Giuseppe, 100, 171, 172,
247.
Marx Karl, 455.
Massimo il Confessore, 445.
Mattesini Francesco, 428, 439, 441.
Matteo (Evangelista), 366.
Mazzini Giuseppe, 4, 11, 24-26, 45, 74,
78-81, 85, 86, 90, 93, 102, 148, 238,
244, 245, 254, 257, 259, 342, 346,
354, 364, 375, 419, 422.
Mazzotti Artal, 98, 392.
- Mazzucchetti Lavinia, 53, 148.
Mc Ginn B., 264.
Mac Niece Louis, 299.
Menestrina Gianni, 313.
Mengaldo Pier Vincenzo, 48, 360.
Meriano Francesco, 18, 105, 177, 184,
343, 346, 347, 354, 356, 363.
Michelstaedter Carlo, 360.
Migliorini Bruno, 358.
Mirski D.S., 315.
Moeller Charles, 264.
Molfetta (principessa di), 101.
Montale Eugenio, 9, 16, 29, 40, 54, 55,
59, 62, 65, 115, 116, 150, 204, 270,
280, 359, 361, 469.
Monteverdi Angelo, 11, 18, 50, 51, 53,
55, 67, 73, 76, 77, 98, 99, 105, 136,
139, 144-150, 161, 171, 185, 222,
225, 226, 239, 246-249, 251, 284,
289, 292, 294, 299, 302, 344, 346,
347, 350, 355, 365, 426, 440, 455,
466.
Moretti Marino, 143.
Mulas Giuseppe, 144.
Muratore Umberto, 44, 455, 459.
Mussini Gianni, XI, 44, 103, 120-122,
132, 133, 312, 355, 422, 441, 467.
Mutinelli Remo, 398, 406.
- Natus Lydia, 12, 16-22, 36, 44, 79, 88,
177, 184, 191, 239, 240, 244, 247,
251, 298, 313, 327, 329, 340, 341,
346, 350, 363, 365, 373, 434, 459.
Nava Giuseppe, 109, 116, 303, 465.
Negri Ada, 143.
Neroni B., 264.
Newman John Henry, 25.
Nietzsche Friedrich, 25, 30, 240, 254,
293, 459.
Nievo Ippolito, 287.
Nino, vedi Monteverdi Angelo.
Novati Francesco, 11.
Noventa Giacomo, 63.
Nullo Francesco, 128.
- Oldani Guido, 295, 440.

- Onofri Arturo, 28, 60, 119, 121, 272, 360.
 Orelli Giorgio, 426, 427, 440, 467.
 Oriani Alfredo, 239, 264.
 Origene, 449.
 Orvieto Paolo, 281.
 Orwell George, 313.
- Pabion Jean, 304.
 Pagani Carlo, 407.
 Palazzeschi Aldo, 99, 139, 144, 154, 195, 196.
 Paolo (San), 190, 410, 416.
 Paolo VI, 141.
 Papini Giovanni, 119, 120, 139, 140, 147, 251, 274, 327, 340, 360, 391, 460.
 Pareto (marchesa), 101.
 Parini Giuseppe, 287.
 Parronchi Alessandro, 270, 273, 274, 278, 279, 282, 293.
 Pascal Blaise, 230, 236, 467.
 Pascoli Giovanni, 48, 115, 150, 200, 205, 206, 359.
 Pasolini Pier Paolo, 116, 117, 176, 184, 311, 454, 461.
 Passavanti Jacopo, 55.
 Patočka Jan, 110.
 Pavirani Clara, 35.
 Pea Enrico, 273.
 Pellico Silvio, 11.
 Perini Giuseppe, 137.
 Perroni N., 356.
 Pessoa Fernando, 453.
 Petrarca Francesco, 44, 428.
 Petrocchi Giorgio, 314.
 Petrucciani Mario, 465.
 Pierri Michele, 270, 274, 279.
 Pil'niak Boris, 327.
 Pini (psichiatra), 361.
 Pirandello Luigi, 120, 231.
 Pisacane Carlo, 74.
 Pistellato R., 438.
 Platone, 225, 260.
 Plotino, 254.
 Poe Edgar Allan, 241.
- Poggianella Antonietta, 136.
 Poli F., 264.
 Popper Karl, 456.
 Portaluppi Angelo, 256.
 Pound Ezra, 216, 298, 302, 303, 305, 441.
 Praz Mario, 314, 315.
 Prezzolini Giuseppe, 44, 61, 66, 68, 73-75, 98, 99, 136-142, 146, 298, 301, 302, 326-328, 339, 340, 344, 348, 354, 363, 391.
 Prospero Ada, 327.
 Proust Marcel, 107, 190.
 Pseudo Dionigi, 449.
 Puccini Davide, 151.
 Puškin Aleksandr, 327-330.
- Quinet Edgar, 71.
 Quinzio Sergio, 104.
- Raboni Giovanni, 68, 290, 295, 469.
 Rahner Karl, 236.
 Raimondo da Capua, 387.
 Rakovska M., 356.
 Ramat Silvio, 294, 469.
 Rebora Enrico, 70, 71, 80, 98.
 Rebora Gino, 83, 98, 242.
 Rebora Ina (nipote), 103, 352.
 Rebora Marcella, 35, 36, 100, 101, 171.
 Rebora Mario, 98.
 Rebora Piero, 3, 17, 18, 36, 37, 80, 81, 83, 98-102, 104, 177, 246-249, 258, 287, 294, 304, 313, 363, 365, 368, 375, 391, 392, 398, 399, 406, 460, 465.
 Rebora Roberto, 3, 59, 95, 98, 99, 102, 104, 281.
 Rebora Teresa, 80.
 Rella Franco, 293.
 Richards Ivor Armstrong, 299.
 Richards (Lady), 101.
 Rickword Edgel, 312.
 Ries Julien, 264.
 Rilke Rainer Maria, 231, 306, 454.

Rimbaud Arthur, 124, 286-291, 293-295, 314, 458, 469.
 Ríos Giner de los, 10.
 Riva Clemente, 44, 390, 449.
 Romagnosi Giandomenico, 45, 71, 73-75, 78, 80, 81, 85, 86, 90, 93, 99, 102, 137.
 Romaines Jules, 124.
 Roncalli Angelo (papa Giovanni XXIII), 313, 368.
 Rosmini Serbati Antonio, IX, 74, 82-86, 90-93, 102, 177, 219, 230, 257, 261-265, 381, 386, 388, 396-407, 409, 411-413, 415-422, 444, 457.
 Rossellini Roberto, 453.
 Rossi Valerio S., 442.
 Rumi Jalâl al Dyn, 366.
 Rusconi Jahn Bice, 101, 132, 256, 313, 363, 368.

 Saba Umberto, 65, 143, 144, 150, 154, 273, 359.
 Salinas Francisco de, 41.
 Salzotti Giovanni, 103, 392, 445, 449.
 Sartre Jean-Paul, 227, 237.
 Savini (Miss), 141.
 Savoj Pacini Leone, 330-335, 337-339.
 Sbarbaro Camillo, 16, 60, 146, 151, 205, 209, 214, 273, 360.
 Scalia Gianni, 463.
 Scalia Sue Eugene, 142, 151.
 Scarpati Claudio, 428, 441.
 Scartazzini Giovanni Andrea, 431-433.
 Scheiwiller Vanni, XI, 44, 132, 312, 355, 357, 422, 441, 451.
 Scholem Gershom, 104.
 Schumann Robert, 184.
 Schuster Alfredo Ildefonso, 368, 412.
 Sciacca Michele Federico, 230.
 Seneca Lucio Anneo, 254.
 Sereni Vittorio, 59, 270, 281, 282.
 Serpieri Alessandro, 301.
 Serra Michele, 130.
 Serra Renato, 143, 150, 151, 205, 216, 426, 440, 460, 469.
 Shakespeare William, 301.

Shapiro Karl, 313.
 Signorelli Resnevic Olga, 327, 342.
 Slataper Scipio, 61, 144, 154, 287, 460.
 Socrate, 170, 225.
 Soffici Ardengo, 16, 144, 154, 213, 214, 327, 340.
 Šolochov Michail Aleksandrovič, 327.
 Solov'ëv Vladimir, 17.
 Soragna (marchese di), 10.
 Southam Brian Charles, 313.
 Spendel Giovanna, 355, 356.
 Spender Stephen, 60, 299, 300.
 Spinosa Antonio, 130.
 Stefano (Santo), 404.
 Stifter Adalbert, 453, 455, 461.
 Storey G., 323.
 Stravinskij Igor, 184.
 Svevo Italo, 120.

 Tagore Rabindranath, 23, 25, 80, 101, 245, 246, 253, 259, 264, 342, 365, 419.
 Teresa d'Avila, 26, 41, 404.
 Tessa Delio, 215.
 Tolstoj Lev, 4, 17, 245, 327, 340-342, 345, 349, 354, 355, 459.
 Tommaseo Niccolò, 409.
 Tommaso d'Aquino, 66, 255, 401, 404, 430, 445.
 Ton, vedi Banfi Antonio.
 Towianski Andrzej, 24, 342, 364.
 Traherne T., 392.
 Traverso Leone, 312.
 Tynjanov Jurij, 330, 340.
 Tyrrell George, 25.

 Unamuno Miguel de, 366, 451, 452.
 Underhill E., 390.
 Ungaretti Giuseppe, 16, 35, 115, 116, 150, 165, 214, 295, 299, 359, 457.

 Valduga Patrizia, 57.
 Valeri Diego, 270, 281.
 Valéry Paul, 122, 453.
 Valle Alfeo, 103, 422, 466.
 Valli Donato, 45, 357, 428.

Vandelli Giuseppe, 431-433, 441.

Varnai Ugo, 315.

Verhaeren Emile, 128.

Verlaine Paul, 392.

Vico Gianbattista, 51, 71, 74, 254, 395,
396.

Vigorelli Giancarlo, 439.

Viola Ezio, 390, 392, 393, 412.

Virgilio, 26, 148.

Volpe Gioacchino, 139.

Volponi Paolo, X.

Vossler Karl, 184.

Wallace Brenda, 311.

Weil Simone, 368.

Wilde Oscar, 456.

Yeats William Butler, 300.

Zanzotto Andrea X.

Zapelloni Carlo, 282.

Zuccoli L., 405.

Zveteremich Pietro, 330, 331, 333-335,
337, 339.

Accademia

Gramsci e il marxismo contemporaneo a cura di Biagio Muscatello

Roman Jakobson a cura di Pietro Montani e Massimo Prampolini

L'età dello stalinismo a cura di Aldo Natoli e Silvio Pons

Annali 1989 Fondazione Istituto Gramsci *Bibliografia gramsciana 1922-1988* a cura di John M. Cammett

Filosofia e cultura. Per Eugenio Garin a cura di Michele Ciliberto e Cesare Vasoli
(2 volumi)

I best seller del ventennio. Il regime e il libro di massa a cura di Gigliola De Donato e Vanna Gazzola Stacchini

Tra simbolismo e avanguardie. Studi dedicati a Ferruccio Masini a cura di C. Graziadei, A. Prete, F. Rosso Chioso, V. Vivarelli

Luigi Longo. *La politica e l'azione* Premessa di Giuseppe Vacca

Per un nuovo vocabolario della politica a cura di Luciano Capuccelli

Annali 1990 Fondazione Istituto Gramsci *La politica del Partito comunista italiano nel periodo costituente. I verbali della direzione tra il V e il VI Congresso 1946-1948* a cura di Renzo Martinelli e Maria Luisa Righi

Massimo Bontempelli *scrittore e intellettuale* a cura di Corrado Donati

Archivio sardo del movimento operaio contadino e autonomistico n. 38/40
Democrazia e socialismo. Atti del convegno di studi nel centenario della nascita di Antonio Gramsci

Cultura letteraria e realtà sociale. Per Giuliano Manacorda a cura di Francesca Bernardini Napoletano

Teorie e filosofie della materia nel Settecento a cura di Antonio Di Meo e Silvano Tagliagambe

Annali 1991 Fondazione Istituto Gramsci *I periodici della Resistenza presso la
Fondazione (1943-1945)* Catalogo a cura di Claudia Ciai e Fiamma Lussana e con un
saggio di Loris Castellani *L'émigration communiste italienne en France (1921-1928)*
Prefazione di Nicola Tranfaglia

Cinquant'anni dalla legge urbanistica italiana. 1942-1992 a cura di Edoardo Salzano

Croce e Gentile fra tradizione nazionale e filosofia europea a cura di Michele Ciliberto

Università di Roma "La Sapienza" FM Annali del Dipartimento di Italianistica 1993
Poesia italiana del Novecento

Finito di stampare nel mese di novembre 1993
per conto degli Editori Riuniti
dalla tipografia ITALPRINT'90, Roma
Fotocomposizione Compuservice - Terni

CL 63-3807-0

ISBN 88-359-3807-4



9 788835 938071